ندوة الاقلام
القسم الاول

واقع النقد الادبي في العراق

■ **المساهمون**

أحمد خلف
سامي مهدي
شجاع العاني
عائد خصباك
عبدالستار ناصر
د. علي جعفر العلاق
د. علي عباس علوان
فاضل ثامر
ياسين طه حافظ
ياسين النصير

■ **احمد خلف** نرحب بكم في هذه الندوة عن «واقع النقد الادبي في العراق» وهنا نتوخىٰ التركيز على محاور الندوة الثلاثة، ونعني بها: الناقد، المبدع المتلقي، واذ نرحب بالسادة المبدعين. الشاعر سامي مهدي والشاعر ياسين طه حافظ والقاصين عبدالستار ناصر وعائد خصباك.. كما نرحب ايضا بالاساتذة النقاد، الاستاذ فاضل ثامر، والاستاذ ياسين النصير والاستاذ شجاع العاني والدكتور علي عباس علوان الذين أولوا اهتماما خاصا بتوضيح مفردات الندوة والتحمس لها بضرورة عقدها.. ونأمل ان يسود الندوة الحوار الهادىء لتأشير العديد من اشكالية النقد الادبي وواقعه.. اسمحوا لي ان اترك المجال للشاعر الدكتور علي جعفر العلاق رئيس التحرير ليبدأ الندوة.

■ **د. علي العلاق**: اهلا ومرحبا بكم في هذا اللقاء الذي نرجو ان يكون تقليد تسعى الى تعميقه مجلة الاقلام في اقامة ندوات ولقاءات من هذا النوع لمعالجة ومناقشة الكثير مما تحفل به الحياة الثقافية من ظواهر.

والحقيقة أننا حرصنا كما ترون على أن تكون الندوة واسعة ومتشعبة المحاور، احساساً منا بحيوية الظواهر التي ستعالجها.. لاشك ان العلاقة التي ينبغي ان تكون بين طرفي الأبداع: الناقد والمبدع علاقة لها الأثر الكبير في بناء الحياة الثقافية، ومتى ماكانت هذه العلاقة معافاة حيوية وكان الأخذ والعطاء متبادلاً بين طرفيها يكون هناك عمق واثراء لهذه الحياة... نرجو ان تكون هذه الندوة مسهمة في جدية، النظرة للحياة، الثقافية من جهة، وبرهاناً لنا جميعاً على امتلاك لغة النقاش الهادىء والحوار الواسع والعميق من جهة أخرى..

هي ليست مسألة وليست محاكمة، هي حوار عميق نرجو أن يكون بداية للقاءات اخرى في هذا الاتجاه.

أن اول ما يلفت النظر في الواقع النقدي العراقي أننا لنا جميعاً وجهة نظر تقع في هذا الجانب أو ذاك؛ للناقد وجهة نظر وللمبدع وجهة نظر هو الآخر. نترك المجال لوجهات النظر هذه أن تتفاعل بشكل حر، ومسؤول وعميق من أجل الوصول الى صيغة في التفاعل الحي بين المبدع وبين الناقد.

اسمحوا لي ان اوجه السؤال الأول الى الناقد فاضل ثامر ليحدثنا عن واقع النقد الأدبي في العراق وبعد ذلك يترك المجال للأساتذة لابداء مداخلاتهم ومناقشاتهم . .

■ فاضل ثامر: الواقع أن السؤال واسع جداً، ومن الصعب الألمام بجوانب الموضوع كافة، طبعاً ليس هدف الندوة تقديم مداخلة مطولة او تقديم مطالعة تاريخية لواقع النقد الادبي في العراق. . الا أني أستطيع أن اقول باننا لم نكن نمتلك منذ مطلع هذا القرن حركة نقدية بالمعنى الدقيق لمصطلح الحركة في الوقت الذي كنا نجد فيه على سبيل المثال بدايات حركة شعرية ناضجة، كما وجدنا البدايات الحقيقية للكتابة القصصية، أما على مستوى النقد، فقد اقتصرت الكتابات النقدية آنذاك على مجموعة من التعليقات والهوامش والتقريضات للكتب القصصية او الشعرية فقط، ونستطيع ان نعير اهتماماً خاصاً لكتابات المبدعين انفسهم.

معظم تلك الكتابات كانت في الواقع تظل بحدود النقد الانطباعي او النقد اللغوي، وهي لم تكن تكتسب هذا الاتساع الدقيق والشامل المطلوب في العمل النقدي الناضج، واستطيع ان اقول أن البواكير الأولى لنشوء الحركة النقدية بدأت أساساً خلال الخمسينات وكمساهمات ناضجة وواضحة تتخذ خطواتها في مختلف المجالات خاصة في مجال النقد القصصي ونقد الشعر، وليس غريباً أن تقترن الحركة النقدية الناشئة آنذاك بالأتجاه العام لحركة الحداثة الأدبية المتمثل في الحداثة الشعرية التي بلورتها تجارب الشعراء الرواد وبشكل خاص تجارب السّياب ونازك والبياتي وكذلك النضج الجديد في التجربة القصصية الذي تمثل في تجارب عبدالملك نوري وفؤاد التكرلي ومهدي عيسى الصقر وآخرين . . في هذه المرحلة بدأت الحركة النقدية تحاول ان تشكل مساراً نقدياً حديثاً وناضجاً ومع ذلك فان هذه البداية لم تتطور باتجاه حركة وانما ظلت تقتصر على مساهمات وكتابات محدودة رغم انها كانت تمتلك نضجاً، نسبياً، ولم تتضح الحركة النقدية بشكل



■ فاضل ثامر

واضح الاّ منذ مطلع الستينات ونستطيع ان نقول ان التطور الجديد في حركة الحداثة الادبية وبشكل خاص في ميدان الشعر كان احد الدوافع الاساسية لخلق حالة من التألّق والفوران في الحركة الادبية بشكل عام مما دفع أو أوجد المناخ الملائم لنشوء حركة نقدية استطاعت ان تصاحب او تواكب الكثير من مظاهر التجارب الابداعية وبشكل خاص في ميادين الشعر والقصة والمسرحية الى حد ما وهكذا فأن الستينات شهدت البداية الحقيقية، حيث استطاعت ان تلمس مجموعة من المحاور والاتجاهات وهي اتجاهات أستطيع ان أقول انها جنينية وليست متكاملة، وعلى سبيل المثال نستطيع ان نلمح بوادر اتجاه انطباعي وذوقي في النقد ربما تمثله الى حد كبير الكثير من كتابات الدكتور علي جواد الطاهر والقسم الاغلب من مساهمات عبدالجبار عباس، اضافة الى هذا نستطيع ان نلحظ مساهمة حركة النقد الاكاديمي بشكل افضل وقد تمثلت هذه المساهمة في صدور عدد من الدراسات والكتابات

النقدية، وربما نستطيع ان نشير الى مجموعة من هذه الأسماء منها الدكتور عبد الاله احمد وشجاع العاني، وخلال الفترة اللاحقة منذ السبعينات اتضحت، ايضا مجموعة من الاسماء الجادة منها الدكتور علي عباس علوان والدكتور محسن اطيمش ومجموعة اخرى من الزملاء النقاد الذين حاولوا ان يقدموا عطاءاً نقدياً في حدود النقد الاكاديمي متجاوزين الحدود الضيقة والتقليدية التي ظل النقد الاكاديمي منغلقاً عليها، أما الاتجاهات الاخرى فتمثل في بعض الاتجاهات النقدية الحديثة منها اتجاهات النقاد الشباب وبعض هذه الاتجاهات حاولت ان تظل تدور في اطار النقد التنظيري والنقد السوسيولوجي والنقد التاريخي الا ان بعض هذه الاتجاهات حاولت ان تتخذ مساراً تطبيقياً وان تفيد من بعض المعطيات الفنية والجمالية في النقد الادبي أو ان تلامس ملامسة لابأس بها بعض الجوانب الجمالية والجوانب الاسلوبية التي تحاول ان ترصد الظاهرة الأدبية بالشمول، ومع ذلك ففي تصوري ان الاتجاهات النقدية لم تتضح حتى الوقت الحاضر وذلك لان الناقد العراقي لم يحاول ان يتمسك بمنهج نقدي واضح ومتميز يستطيع ان يطوره وينضجه باتجاه مواقفه، وانما كنا نجد لدى الكثير من النقاد اتجاهات ومسارات انتقائية في فترة معينة قد يغلب عليها الجانب الايديولوجي او السيسولوجي ربما تبرز في مرحلة اخرى اهتمامات بالجانب الجمالي او الفني والشكلاني اذا جاز التعبير ومع ذلك فان النقد الادبي في العراق ظل قريباً من هموم المرحلة ومن هموم الأبداع ولم يحاول الانغلاق على منزع شكلاني او يحاول ان يعزل النص عن ظواهره الاجتماعية والتاريخية ولهذا نستطيع ان نغير الكثير من الاتجاهات رغم تباينها تظل تنتمي بشكل أو بآخر الى الاتجاه العام للحركة النقدية التي ورثت لكثير من تقاليد النقد الادبي منذ القرن التاسع عشر ومطلع هذا القرن ومنها الاتجاهات التاريخية والاجتماعية وربما أفادت من بعض معطيات النقد الاكاديمي والشخصي بشكل خاص اتجاهات النقد اللانسونية التي افاد منها ناقد كبير مثل الدكتور محمد مندور ووجد انعكاساتها في الكثير من التجارب النقدية ومنها حتى في الاتجاهات المحدثة في النقد الاكاديمي، وبشكل عام استطيع ان اقول ان الحركة النقدية في العراق لم تتطور تطوراً متناسقاً وانما كنا نجد الكثير من الثغرات. والناقد العراقي بشكل عام قلّما يمتلك القدرة على محاولة اكتشاف ورصد الظواهر في الحركة الثقافية والأدبية، وانما تراه اكثر ميلاً الى الذاتية واكثر ميلاً الى الانتقائية واحياناً تكون هذه النزعة الانتقائية ذات طابع عشوائي بحيث ينهمك في دراسة الظواهر الثانوية ويهمل الكثير من الجوانب الاساسية. الناقد العراقي اضافة الى هذا، يمكن ان يتهموه بالكسل وبقلة الانتاج وبعدم القدرة على المواصلة في جميع المراحل.

■ **شجاع العاني**: الواقع ان الاستاذ فاضل ثامر قد اعطى صورة واضحة للحركة النقدية منذ مطلع هذا القرن حتى الان بأيجاز، الّا ان بعض المسائل التي تحدث عنها تحتاج الى نوع من الايضاح او التحديد. هناك مسألتان في نظري تحتاجان الى هذا التوضيح، الأولى منها مايتعلق باتجاهات النقد الادبي في العراق، والثانية منها مايتعلق بالثغرات الموجودة في النقد الادبي وفي العيوب وخاصة في وصف الاستاذ فاضل للناقد العراقي بالكسل وقلة الأنتاج ودون ان يشير الى عوامل هذه العيوب . . أعتقد أن الاتجاهات الاساسية في النقد العراقي منذ ان نشطت حركة النقد، واصبح لدينا بدايات حركة نقدية حقيقية، غير الحركة النقدية التي كانت قائمة في الخمسينات والتي كانت تقتصر على التقريض او كانت في الغالب ذات طابع لغوي او اجتماعي مقتضب، ان هناك اتجاهين يسودان النقد العراقي هما الاتجاه الانطباعي وكان من رواده الدكتور علي جواد الطاهر، وكما اشير ان معظم الدراسات الاكاديمية في النقد تنتمي بهذا الشكل او ذاك الى هذا الاتجاه.

وربما كان الذي اشاع هذا ايضا لأن اللانسونية رغم كونها شيء ينتمي الى التاريخ الا انها ايضا مدرسة انطباعية في النقد، واشاعها ربما الدكتور مندور عند الاوساط النقدية الاكاديمية، والاتجاه الثاني في النقد العراقي هو الاتجاه الاجتماعي والايدلوجي.

أن كل ما طرأ من تحولات في النقد العراقي ومن اكتساب



■ شجاع العاني

الناقد العراقي لخبرات وادوات جديدة لم تغير من سيادة هذين الاتجاهين، بدأت على سبيل المثال تطرق ابوابنا الآن ومنذ منتصف السبعينات مدارس جديدة كالشكلانية والبنيوية، وهذا لا يقتصر على النقد العراقي وانما النقد العربي ايضاً، حيث نلاحظ ان الاتجاه الاجتماعي هو الواضح حتى عندما اكتسب الناقد هذه الادوات الجديدة وتأثر بهذه المذاهب الجديدة كالبنيوية والشكلانية نرى أنه طوع هذه المدارس الجديدة والمذاهب والخبرات لاستخدامها ضمن المنهج الاجتماعي الواضح الذي نعتبره اكبر تيار في النقد العربي والنقد العراقي الحديث.

لقد كان الناقد فاضل جريئاً في تشخيص هذه الثغرات في الناقد وهي ثغرات صائبة وحميمة وكثيراً ماترد هذه التهم عندما يتحدث البعض عن النقد وبخاصة المبدعين دون ان يشار الى العوامل الكامنة وراء هذه الثغرات. . الواقع ان الناقد على عكس المبدع هو على اتصال شبه دائم بما يستحدث بمناهج وادوات نقدية جديدة في الغرب، وانا لاأنكر ان المبدع على اتصال بهذا الجديد، ولكن الناقد بسبب طبيعة عمله يعيش هذا المناخ العلمي الجديد اكثر مما يعيشه المبدع، ونحن نفاجأ بين آونة واخرى بالكثير الحديث الذي يطرح في الغرب وعلى الناقد الجاد ان يتابع هذا الجديد، ان عليه متابعة هذا الجديد وتمثله والأفادة منه هي واحد من هذه العوامل التي تقف وراء ضمور النقد في العراق. . الناقد بحاجة الى فترة لكي يهضم ويتمثل ويفهم الجديد، الناقد الجاد لكي يستطيع ان يرتقي بمستواه النقدي الى ما هو حديث وجديد اما الذين يستعجلون النشر او النقد ويتجاهلون هذه الحقائق الجديد والتطور العلمي الجديد في النقد فهم في الغالب نقّاد مرحليّون ينتهون فيما بعد.

■ د. علي العلاق:

للاستاذ سامي مهدي وجهة نظر اعلن عنها اكثر من مرة نأمل منه تعميقها هنا.

■ سامي مهدي: لقد أعجبت كثيراً بالعرض الذي قدمه الاستاذ فاضل ثامر لواقع الحركة النقدية واشعر انه عبر عن قناعتي، بل وأكثر من هذا اضيف نقطة اخرى لم يتطرق اليها الأستاذ فاضل ثامر هي ان هناك فجوة واضحة جداً بين النقاد والمبدعين، وسبب هذه الفجوة كما اعتقد هو تقدم الابداع على النقد، فاذا اتفقنا مع الأستاذ فاضل ثامر في وصفه للحركة النقدية وواقعها وظروفها فعلينا أن نقر ايضا أن هذا سبب اساسي من أسباب الفجوة الموجودة بين الناقد والمبدع.

يبدو لي ان المبدع يمتلك تراثاً ابعد وأعمق من الناقد وهذا التراث تراث منسم متطور ونام فهو من هذه الناحية مسند الظهر، وبالتالي له ما يساعده في ان يتقدم ويقدم قيماً جديدة في الابداع بعكس الناقد، الناقد يلهث وراء الابداع، لكن من المؤسف انه لا يضيف شيئاً يعني، لايعمق قيمة جديدة ولا يفتح أفقاً جديداً يساعد على نمو الأبداع وتعميقه وارتياده آفاقاً جديدة، من هنا أتطرق الى نقطة طرحها الاستاذ شجاع العاني وهي ان الناقد بحكم اختصاصه اكثر اطلاعاً واكثر متابعة. . أنا اعتقد العكس، فالمبدع متصل أيضاً بالثقافة الحديثة وآخر ما يصدر في عالم النقد

والنظرية من أفكار ونظريات جديدة، انا لا اعتبر الناقد مختصاً فقط.. وهكذا فان واقع الثقافة واحد وظروف المناخ الثقافي ليس متسعاً الى الحد الذي يجعلنا نذهب الى اتجاهات متباعدة، أنما بالعكس نحن متقاربون والمتاح هو متاح لنا جميعاً بل يمتاز المبدع على الناقد أنه اكثر اهتماماً ومتابعة منه في نطاق اختصاصه..

أنا لا اعتقد ان ناقد الشعر يتابع نقد الشعر والشعر وتطور الحركة الشعرية اكثر من الشاعر، اعني الشاعر الجاد، مما جعل الابداع متقدماً على النقد وبدل أن تردم الفجوة الموجودة بين المبدع والناقد، أنا اشعر انها تزداد تعمقاً ويزداد البعد والذي نراه الآن هو نقد اسقاطي غالباً، ولنفترض انه اذا كان لدى الناقد (س) منهجاً نقدياً معيناً، فهو بالضرورة نجده يسقط هذا المنهج على النص الابداعي الذي أمامه، فبدلاً من أن يستنبط قيماً خاصة بالنص نفسه، اي قيم النص الخاصة، أنا اعتقد ان كل نص ذي قيمة ابداعية يفرز قيماً جديدة خاصة به وبالتالي يفترض بالناقد عندما يتناول هذا النص ان يجلّي هذه القيم ويبرزها ويكتشفها ويقدمها، ولكن ما نلاحظه ان السائد هو العكس. وقد سرت مع السنوات الاخيرة مع الأسف لهجه متعالية لدى النقاد صاحبها ردود فعل ربما كانت متعالية هي الاخرى لدى المبدعين. فكثيراً ما كنا نسمع من نقاد نحترمهم على مستوى العلاقة الشخصية احكاماً مطلقة، غير منصفاً، وغير جادة.. هذه ناحية، والناحية الثانية أن بعض النقاد يفترض انه سيدخل في مشاكل مع المبدعين أن هو كتب عنهم بما لا يرضيهم، وكأن المسألة هي مسألة مشاكل في حين يفترض في الناقد ان يكتب بغض النظر عن ذلك لأن المهم هو ان يمتلك ادواته النقدية «وان يكتب بنزاهة ولا اهمية فيما بعد لموقف المبدع مما يكتبه، فليس بالضرورة ان يتفق المبدع مع الناقد، أذ ان النص الابداعي الآن قابل لأن يؤول وفق المناهج المختلفة، ولكن من الضروري ان يمارس الناقد حرفته، ويتابع الاعمال الابداعية بدون تعال وبدون ان يفترض مسبقاً ان المبدع سيخاصمه او يعاديه.. اذا اخذنا بهذه الطريقة يمكن ان يخلق حوار بناء بين النقد والابداع وسيكون ممكناً ان يساهم النقد مساهمة جدية وحقيقية في اغناء الابداع وفي فتح آفاق جديدة امامه.



■ سامي مهدي

■ احمد خلف: كان بودنا ان يسود الحديث عن واقع النقد الادبي، فهم المبدع لواقع النقد الادبي وفهم الناقد لتفسيره وتحليله لهذا الواقع.. وبطبيعة الحال نقل الاستاذ سامي المحور الاول الى المحور الثاني، اي الناقد والمبدع، ويبدو ان هذه واحدة من الظواهر الخطيرة التي نعانيها جميعاً وعدم الرضا بين الناقد وبين المبدع حقيقة تحتاج الى التوقف.

التعقيب الآن للاستاذ ياسين طه حافظ.

■ ياسين طه حافظ: تحدث الاستاذ سامي عن قضية كنت قد دونت ملاحظة عنها، الا انني بالتأكيد لدي مايوضح نقطة أخرى من هذا الكلام.. وهي انني اذا كنت شاعراً لا يمكن ان يفوتني اي كتاب عن الشعر أو نقده، وحتى في حالة تيسر اربعة، أو خمسة كتب فبالتأكيد اختار الكتاب الذي له علاقة بالشعر، قبل ان اختار غيره، هذا يمنحني تخصصاً بالشعر ربما اكثر من الناقد... أو يجعلني أقرب أذا لم أكن اكثر تخصصاً، لأن الناقد قد يضطر الى



■ ياسين طه حافظ

قراءة النقد القصصي، المسرح، النظريات، أو ما له علاقة بالمصطلح، وبالتأكيد أذا توفرت في مجلة ما خمس دراسات نقدية، فسأقرأ الدراسة التي تخص شاعراً أو تخص الشعر قبل ان اقرأ غيرها، بينما الناقد قد لا يكون مضطراً لهذا. معنىٰ هذا الكلام ان الثقافة النقدية التي لها علاقة بالشعر، ليست بعيدة عني ولا أرىٰ نفسي دون الناقد في هذا، وهذا الكلام ورد على لسان الاستاذ سامي مهدي.

أذن في حالة تقارب المصادر التثقيفية للمبدع وللناقد، كيف سيكون النقد، وكيف سيكون الابداع؟ أن رأيي في هذه الحالة أن الناقد هنا يبحث في الظاهرة، بينما المبدع يستفيد من هذا في اثناء عمله، الابداعي، اي نفس الأداة يستخدمها الشاعر او المبدع في بناء عمله، بينما الناقد هنا يبحث في الظاهرة، المبدع يستفيد من هذا في اثناء عمله الابداعي ،ويستخدمها الناقد للكشف والتحليل، وعندما نلاحظ الدراسات النقدية في العالم نجدها قد منحت ادباء العالم الكلاسيكين الكبار قدرات، على مرور الازمنة، اكثر منهم مثل هاملت شكسبير، وهاملت شكسبير الآن، هو ربما اكبر مائة مرة من هاملت شكسبير الأصلي، هذه هي مهمة النقد الابداعي الكبير، ومهمة الأبحاث النقدية، فهي ليست مهمة فقط لصالح العمل الابداعي الآني أنما هي عملية تطويرية، والنقاد، كما هو مفترض، فريق من المختصين يعملون في تطوير الحياة وفي تطوير الفهم البشري في هذا المجال الثقافي. أذن هنا اعطينا اعتبارا كبيراً للنقد واعطيناه أهمية بدلاً من ان نقلل منه.

فلا يلتمّ الناقد عندما تقول له، بانني مثقف مثلك في مصادرك النقدية وما يخص عملي الشعري. اذا كنت شاعراً. الفرق أنك متفرغ لعملك البحثي والتنقيبي، وعندك الرؤية التي يمكن ان تجعل النص الذي كتبته أنا أو غيري ضمن سياق تاريخي، وبالتالي لك رؤية موضوعية أو علمية عنه،

ان تعاملنا مع المبدع الجاد غير تعاملنا مع الانسان تسنفره وردة أو صورة وكتب عنها قصيدة. عمل المبدع الجاد هو عمل آخر، فهو رجل مثقف ومفكر أيضاً ويمتلك حضوراً حياً في العصر والزمان، وبالتالي على الناقد أن يضع هذا الاعتبار في ذهنه عندما يأتي على نص المبدع.

ان عمله ليس غاية في الزمان، وانما يجد ان هناك أناساً اعمق في البحث منه في هذه القضايا ويعطونها في سياقها التاريخي قيمتها المستقبلية، وهذا ماهو مرجو من النقد وهذه أيضاً حاجة الابداع الى النقد.

■ د. العلاق: بالتأكيد الحديث عن العلاقة بين الناقد والمبدع لا نعني به المطابقة. لاشك أن الشاعر هو فلاح الغابة، فهو يعرف عمر أشجارها والطريق بين اوراقها، غير ان النصوص تظل تحتمل العديد من الدلالات والعديد من التفسيرات، والشاعر يظل راضيا عن هذا التفسير حينما ينم عن مسؤولية، وينم عن حرص ووعي ومنهج سليم للوصول الى دلالات، هو لا يريد من الناقد ان يتطابق معه في فهمه للنص، ولكنه يريد: احساً بالمسؤولية، وروحاً للحوار والنقاش العميق.



■ احمد خلف

■ سامي مهدي : لديّ ملاحظة ابدأ بها من حيث انتهى الاستاذ ياسين، وهي أن المبدع يتمتع بامتياز لا يتمتع به الناقد، وهو معاناة العملية الابداعية، فالمبدع هو الذي يعاني ويمارس هذه العملية ويعرف تفاصيلها، ويسعى، خاصة المبدع الحقيقي الجاد، الى أرساء قيم أخرى، سواء كانت جزئية أم كلية، في مجال العمل الابداعي، وهي قيم قد يكتشفها الناقد اكتشافاً ولكنه لا يعانيها وهذا مما يتفوق به المبدع على الناقد ويجعله اكثر فهماً واحاطة باسرار العملية الابداعية.

■ احمد خلف : ما قيل الآن يدور في مدار الشعر، وحتى الآن لم نسمع وجهة نظر القصاصين. . . حبذا لو عقب الأستاذ عائد خصباك فيمايتعلق بقضية المبدع والنقد.

■ عائد خصباك : الحقيقة ان الاستاذ ياسين اقترب من الذي اردت قوله، وان ماقاله الاخوة قد حصر النقد بالمتابعات الابداعية، هناك جانب آخر. وقبل هذا بالضبط أحدد قول الاستاذ سامي مهدي بان الناقد يلهث وراء العمل الابداعي أو قول الاستاذ شجاع بان على الناقد أن يبقى ينتظر حتى تتكامل لديه الرؤيا عن العمل الفني . . . هذا معناه في قول الاستاذ شجاع أن الناقد عندما يبقى ينتظر معنى ذلك عندما تتهيأ له الفرصة بعد زمن ويكتب عن الكاتب هناك ربما تتكون أتجاهات جديدة في النقد، فيبقى حتى نقده متخلفاً، ونعرف ان العالم متغير، والكتابات النقدية في العالم الغربي بشكل خاص. . . تتغير هي الأخرى.

لقد غفلنا الجانب النظري، وعندنا في العراق أن كتاباتنا النظرية أخذت هذا الجانب، لا أقول بشكل متكامل ولكن هناك مساهمات، كمساهمات الأستاذ ياسين النصير الواضحة. . ولكن حتى هذه الكتابات لم تجد أرضها الصلبة والقوية بحيث تستطيع أن تشكل رؤية نقدية متكاملة، كما يسميه الأستاذ ياسين البيت النقدي، والاستاذ ياسين شرع في هذا الاتجاه منذ زمن طويل نسبياً، حتى نحن نبقى بشكل ما مستغربين لهذا والشيء على اعتبار أن هناك حركة دائبة، ومتغيرة.

واستطيع ان اقول حتى هذه الكتابات النظرية تجاوزها النقاد، وأشير الى الاستاذ ياسين في معرض حديثه عن هاملت، عندما قرأت مرة محاكمات، ياخذون شخصية هاملت على سبيل المثال ويضعونها على المسرح أمام الجمهور، هنا خرج العمل النقدي حتى عن صعيد الكتابة ومن وجهات نظر متعددة فمثلاً ناقد يدرس هذه الشخصية من الناحية السوسيولوجية والآخر يدرسها دراسة أيديولوجية وآخر بنيوية وآخر. الخ. . ان النقد حقيقة دخل اتجاهات جديدة مختلفة تماماً حتى عن الحركة النقدية بالعالم الغربي نفسه. . وهنا أضع هذا التساؤل الى أين وصلنا نحن؟ نحن نلهث وجالسون هنا نحدد الكتابات النقدية يعني نفس هذا الكلام ممكن ان يدور قبل عشر سنوات أو قبل خمس عشرة سنة. . نفس محاكمة النقد بهذا الشكل. . ماهو الجديد الذي يمكن ان نحدده في هذا الاتجاه. . كل كلامنا دار عن نقاط محددة، ومشاكل معروفة، وعفى عليها الزمن بشكل ما

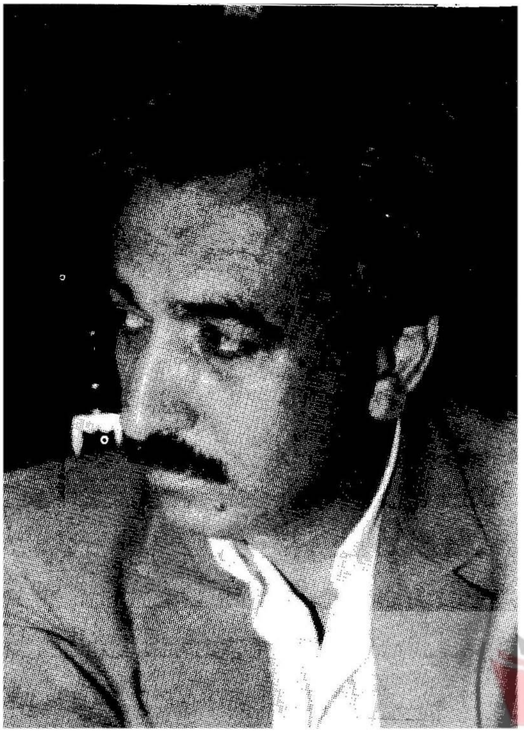
■ سامي مهدي : ذلك لان واقع الحركة النقدية لم يتغير. .

■**عائد**: بالضبط واقع الحركة النقدية، ربما سيجيب أحد النقاد بانه عليك ان تذكر واقع الحركة الابداعية ايضاً. فهنا اشير الى كلامك وادحض كلام من يقول بان الناقد ماالذي سيقوله اذا كانت الحركة النقدية بهذا الشكل. لا أن الناقد قائد حقيقي كبير، ويستطيع ان يثبت قيماً كما هو الأديب. . لو أردنا أن ندرس القصة، ولنأخذ القصة في أميركا اللاتينية. . ماالذي ثبت هذه القيم، قيم القصة الحديثة، التي أسميها القصة الانشقاقية، وهي التي كانت في السابق في اميركا اللاتينية حالها حال القصة في أوربا، تأخذ منها مفرداتها، وتأخذ قيمها وتأخذ منها احكامها، لكن الحركة الانشقاقية في قصة اميركا اللاتينية، من الذي بلورها؟ المبدع نفسه، انني اعني، انه كما هو المبدع يستطيع أن يبلور أشياءاً، كذلك يقف الناقد على نفس المستوى، يمكن ان يقود النقد في بلد آخر هذه الحركة يبلور كما بلور الاديب هذه الحركة، قد تختلف الامور في هذا البلد وفي ذلك البلد يختلف الأمر بشكل آخر، قد يقود الناقد هذه الحركة في هذا البلد وقد يقود المبدع هذه الحركة في ذلك البلد، ولكن بالتالي يقف الجميع على أرض واحدة في حركة القيادة للثقافة.

■**سامي مهدي**: في مصر مثلاً الحركة النقدية متفوقة ومتقدمة على الشعر.

■**عائد**: أضيف شيئاً، في جلسة نقدية، كانت محاكمة الكاتب المسرحي المعروف ميخائيل رومان، حضرها محمد مندور، وعبدالقادر القط، وشكري عياد، انذاك، في الستينات. . بدأ ميخائيل رومان يشرح فنه في معرض أجابته. . لكن عبدالقادر القط، قال له: عليك أن تسكت، نحن الذين سنتحدث ونحدد بالضبط من هو أنت. وبدأوا بالحديث. . هذا يعني أنه بلوره. . . وهنا ان الناقد قد بدأ بأيضاح أشياء، خافية على الاديب. .

احمد خلف: لو يسمح الاستاذ عائد. . أردنا ان نركز، بقدر ما ركزنا على الشعر، التركيز على القصة ايضاً، لانه كما يبدو أنها نفس المعاناة بالنسبة للشاعر والقاص من العملية النقدية. . ملاحظة أسجلها للأستاذ عبدالستار ناصر للحديث الذي ننتقل اليه، لانه



■ **عائد خصباك**

لم يعالج موضوع الموروث القصصي، ولم يحسب حسابه في معظم الدراسات التي طرحت حول القصة القصيرة أو الرواية.

■**عبدالستار ناصر**: بصراحة، سوف لا اتحدث عنه، بقدر ما يهمني، ومن منطلق الحرص على الابداع العراقي وعلى النقد العراقي وربما يرى البعض أنني ساتطرف قليلاً وقد تبدو آراني جارحة ولكن لا مناص من ذكرها، أولاً الناقد في اطار مسؤولياته التاريخية، اذا أراد أن يكون موضوعياً هو الباحث عن الابداع أولاً وحتى الابداع يشير الى الأسماء فيما بعد أما الناقد العراقي فهو يبحث عن الاسماء اولاً حتى يشير فيما بعد الى الابداع وهذا ما يجعل الناقد أساساً في مدار النقد، اللاذع، يعني يتحول من ناقد الى منقود، النقد العراقي، سيما في السنوات العشر الأخيرة، نقد نفعي، وليس نقداً ابداعياً أو مسؤولاً عن الابداع، انه مجرد بحث عن فوائد اكثر فاكثر، ولا أمنع نفسي من ذكر النماذج لكنني بالطبع

لست بصدد التجريح، قدر ما أرجو التنبيه الى خطورة ما نحن فيه.. اي اعني هنا فوائد بمختلف معانيها فوائد مالية، فوائد وظيفية فوائد اخوانية.. فوائد شخصانية... الخ

وأقول لم اعثر فعلا منذ سنوات طويلة على دراسة واحدة، تستحق حتى أن تقرأها، والسؤال هل الابداع عاجز عن تحريك وجدان النقد، أم النقد هو العاجز عن الوصول الى متطلبات المبدع أو متطلبات الابداع، الى متى نشكو من روحية القبائل ومزاجهم،.

يخيل اليّ ان الابداع، مازال هو المطروح في الساحة الأدبية والنقد يتراجع يوماً بعد آخر، أنا لا أريد أن اذكر الاسباب لأنها من اختصاص النقاد أنفسهم ولكن اختفاء الأسماء الناقدة، مثل عبدالجبار عباس وعلي عباس علوان وعبدالأله احمد وعلي جواد الطاهر، وكذلك اختفت بهم الدراسات المهمة، اختفت الدراسات النقدية الواسعة، الا يستحق هذا الموضوع ان يثار بأستمرار سواء في الندوات او الجرائد وان تكون هناك محاسبه للحاضر كما كانت هناك دائماً محاسبات في الماضي، حينما كان الأدب او النقد بوجه خاص اكثر تأثيراً... انني اعتذر عن هذا التطرف في الكلام. أو أخراج الندوة من محورها الأساس، ولكنني احاسب نفسي في هذه الندوة كمبدع واحاسب الناقد كناقد، من اجل كما يقال «توضيح التباس القصد»... وشكراً.

د. العلاق: الحديث الآن للاستاذ ياسين، النصير..

ياسين النصير: لا أدري كيف ادخل الحديث، وأبدأ من خلال هذه النقاط العديدة، انا الآن اغبط افلاطون، لانه طرد الشعراء من جمهوريته، أما القاصون فلاوجود لهم في جمهوريته، وان وجدو فهم ملحقون بالشعر.

الناقد مبدع ثان أو غير مبدع، والقاص أو الشاعر هو الكل، والمصادر الثقافية هي التي تحدد درجة الناقد ودرجة المبدع وكثير من هذا الكلام يحتاج الى فحص دقيق، الكل يعاني من مشكلة واحدة، هي مشكلة الواقع أو اشكالات الواقع المعاصر.

ان الناقد والمبدع كلاهما يعايشان ظاهرة أجتماعية معينة، لو



■ عبد الستار ناصر

افترضت أن الشاعر يتفاعل مع واقعه تفاعلاً من خلال ذاته المبدعة، فالناقد يتفاعل مع واقعه بدرجة اعلى من المبدع، اي أن الناقد منظراً، قبل ان يكون متلقياً عادياً للظاهرة، الناقد اميل الى الجانب السياسي، أو السوسيولوجي، او الجانب الايديولوجي في المعالجة، بينما الشاعر أو القاص لا يهتم بهذا الجانب، الا من خلال أنه يعكس الواقع الاجتماعي انعكاساً تلقائياً أو مباشر، ويضيف اليه من ابداعه الخاص ما يميّز هذا النوع الآخر، لذلك اقول ان الناقد اكثر صلة بالابداع من المبدع نفسه بمعنى انه مسؤول عما يكتبه الاخرون، ان المبدع نفسه يتفاعل تفاعلاً خارجياً، ويتفاعل هامشياً على الحياة، في حين ان الناقد مؤسس ومنظر، ومسؤلية الناقد اعمق بكثير من المبدع، ان المبدع يكتب مادته ويذهب، او يكتب قصيدته ويذهب، في حين ان الناقد عليه ان يربط بين هذه القصيدة وهذه القصة بين مشكلات واقعية لها عمق في التاريخ في المجتمع، في التطور، ان المبدع ليس بهذا



■ ياسين النصير

الحجم الكبير الذي وضعتموه فيه من دون الناقد.. ومع ذلك فالناقد يأتي متخلفاً أو يأتي لاحقاً على الأبداع ولكنه يسبقه في الابداع، فعندما يكتب شاعر ديواناً ما او يكتب قاص مجموعة قصصية، وهذا الديوان وهذه المجموع يشيران الى ظاهرة اجتماعية معينة ومرحلة تاريخية معينة، ويأتي الناقد لينظر لهذا الابداع ثم يربطه برحلته السابقة، ونعني على ضوء هذا تصورات جديدة لمرحلة جديدة، فانه هنا قد مهد بشكل او بآخر للمبدع ان يتجاوز الاخطاء السابقة له أو يتجاوز ما وقع فيه من خلل وذلك أرى انه لا احد أسبق من الثاني، بل العكس، العملية جدلية ومتداخلة بين المبدع وبين الناقد وكلاهما مبدع، في مجتمعنا العراقي، الناقد يكاد يكون متخلفاً ليس، بحكم أداته النقدية، وانما بحكم انه لا يستطيع القول الجاد او القول المتكامل عن ظاهرة ما، اذ أن الناقد ولد بشكل متأخر ولد في مرحلة مضطربة، مرحلة الستينات، الناقد لا أب له، والنقد الأكاديمي الذي ظهر في هذه المرحلة لم يسعف النقد العراقي الجديد، باية تصورات منهجية جديدة، هناك خلل كبير في اداة الناقد وليس السبب هو الناقد نفسه، بقدر ماهو الواقع الاجتماعي اوَ الواقع السياسي أو الواقع الثقافي الذي فرض على ان يكون هناك شيء ما في عدة الناقد.

ان الناقد العراقي الآن، والشباب خاصة لا يجد في هذا الركام الهائل من القصة أو الشعر، الا قلة من القصائد أو قلة من القصص التي تستحق الدراسة، اي ان على الناقد أن يقرأ يومياً ما ينشر في الصحف وفي كل المجلات وفي كل الكتب وهو ذات مفردة مسؤول عن اعباء اخرى لا يستطيع ان يجد عند القاص الفلاني الذي اصدر (١٢) مجموعة الا قصتين، وثلاث قصص أو أربع، من ثلاثمائة قصة، كتبها. **ان الظواهر الحقيقية في القصة أو الشعر العراقي لم يغفلها النقاد، وقد وقف النقاد مواقف جيدة وواضحة من المبدعين فلم يغفل أحد محمد خضير ولم يغفل أحد جليل القيسي، ومحمود جنداري، وعبدالآله عبدالرزاق وعائد خصباك، واحمد خلف، وآخرين، ولكن ليس على الناقد أن يطلع على كل ما ينشر، ويحاكمون كما لو أنهم خارج التاريخ، ملحقين، غير مبدعين ان محنة النقد العراقي مزدوجة اولاً ضعف المنهج وثانياً كثرة النتاج، ولا يأس ان تقول أن الشعر العراقي متقدم، والنقد خارج الشعر ليس بنقد الا ان هذا لا يلغي النقد، نحن نحاول جهد الامكان ان نستوعب بحكم كل ادواتنا الضعيفة أفضل الظواهر في النتاج العراقي على مدى كذا سنة ولكنك تصطدم بسيل هائل من النتاج الرث والعادي، ولا تستطيع ان تكوّن عنه نظرة موضوعية او شيئاً متكاملاً، في هذه الحال في مثل هذا الواقع المرتبك، نقول أن الناقد مسؤول اكثر من المبدع، انه مطالب اكثر من المبدع ليس من اجل تجميل الصورة للقاص الفلاني او الشاعر الفلاني، ويجعله في مصاف المبدعين في العالم، وانما ما يحاول جهد الأمكان ان يربط بين الواقع الاجتماعي ومتطلباته وبين نتاج القاصين ونتاج الشعراء، فأذن هو في محنة، هناك تخلف كبير، تخلف الابداع عن مشكلات الواقع، والادب لايسير متوازياً مع المرحلة، في الخمسينات نجد هناك الصلة الحقيقية، رغم قلة النتاج، وبين مشكلات**

الـواقـع الاجتمـاعي وبين الادب، بأستطاعتك إن ان تقرأ القصة الخمسينية وتؤشر الى مفاصل المرحلة السابقة، لكنك لاتستطيع الآن تحكم ان الشـاعـر او المبـدع الحـالي تداخلت في ابداعاته نظـريـات واشكـالات كثيـرة، فالقصيـدة الان تكتب وفي داخلها ذات مضطربة، اي ليس باستطاعتك ان تؤشر او تجد العلاقة بين المبـدع وبين الـواقـع بسهـولـة. هنـا اقول ان النقد في محنة هي بالضرورة محنة الثقافة الأبداعية ككل.

■ د. العـلاق: لاشـك ان الـحـديـث حتـى الان توزع بين اتجـاهين، هنـاك من يعطي ارجحيـة للمبـدع، وهنـاك من يعطي ارجحية للناقد، الناقد لا يقل عن المبدع في الاهمية ولا اعتقد ان هناك تناقضاً في هذين الموقفين، الاول ينطلق من مشكلة ماثلة، من واقـع معين، بينمـا ينطلق الثاني من تصور مثالي لعلاقة الناقد والمبدع في اوضاع معافاة.

■ياسين طه حافـظ: لدي اعتـراض اولي حول بعض ماجـاء في كلام الاخ عبـدالستـار ناصـر، مع احتـرامي لوجهـة النظر، مثلما عندي اعتراض على بعض ماجاء في حديث الأستاذ ياسين النصير مع احترامي لوجهة النظر أيضاً..

لنقـر نحن بظرفنا الموضوعي وظروفنا الخاصة، ونقر بعيوبنا، حتى نستطيع تجاوزها ونستطيع ان نصل الى نتائج صحيحة اماان يقول هذا القاص او هذا الشاعر شيئاً وفي داخله حزن من فلان او عيض منه، والناقد مطالب بالسرد، وكأنه في موقف دفاعي، هاتان من ظواهـر وضعنـا الثقافي، بالتأكيد ان الظرف الموضوعي الذي يعيش فيـه لكي يكتب و يضع حكماً، هو ظرف غيـر ملائم للنقد. من عدة زوايـا، الناقد ليس حراً، ليس بمعنى الحـريـة السياسية وانما لايمتلك صوته كاملاً امام اعتبارات كثيرة اخـرى، وبـالتـالي يضطـر الناقد احياناً، عندما يريد ان يستاء من ظاهـرة سيئـة في الادب ان يستشهـد بفـلان.. علمـاً ان الظاهرة تتمثـل عنـد فلان الآخـر ولكنه يتجاوزها ويذهب نحو فلان الضحيـة، هـذا ظرف موضـوعي يعيشه الناقد ،بدلاً من ان تغضب مني وأغضب منـك لنشخص هذا الظـرف ونسـاعد الناقد لتجاوزه.

كل هذه الاعتبـارات الاجتمـاعيـة تؤخـذ بالاعتبـار لنعـرف مدى موضـوعيـة الناقد ومدى حريته ايضاً اذن أنا لا أستاء عندما تمتدح قصيـدة هي دون قصيـدتي، او على العكس، لان هذا الرجل هو ابن ظرف اجتماعي معين يؤدي الى نتائج معينة.

المسألة الاخرى، عن الاستاذ النصير، في بعض اجابته ماكان مفهـومـاً، لوقته الضيق، يفوته فلان وفلان، لا، انا اقول ان هناك وفرة من الوقت بحيث اعطي تقييمات مهمة لكتاب اكثر مما يجب واهمـل كتـاب وشعـراء اكثـر مما يجب، اذن قضية الوقت ليست دقيقة مع تقديري. ان الوقت ليس كافياً للناقد في قراءة الادب العـراقي ولابـد ان تفوتـه مسـائل جوهرية، هذا اكيـد، واتفق معـه، ولكن الاهتمام المفرط بكاتب واهمال كاتب اغنى منه واكثر اصالة وقوة، ليست مسألة وقت.

■ د. علي العلاق: حتى لانظلم النقد كثيراً. لاادري من قال ان النقد اكثر الفنون احتمالاً لسوء النية، ولكن يظل صحيحاً ايضاً ان النقد اكثر الفنون حاجة الى تحضر الفرد او تحضر المجتمع، اكثر الفنـون طراً حاجـة الى ديمقـراطية الحوار وسعة الصدر، والقبول بالرأي، ان تقول في قصيدة ما رأياً قد لايرضي صاحبها عن وعي وعن مسؤولية،.

الدور الآن للدكتور علي عباس علوان..

■الـدكتـور علوان: لااريـد ان اطيـل عن العـلاقـة بين النـاقـد والمبـدع، ولكنني ارى ان عمـل المبـدع غيـر عمـل النـاقـد، وتحضرني الان مقولة لأليوت، قد يكون التشبيه غير مقبول، وهو يرى ايضـاً انـه غير مقبول، لكنه يضربه للتفرقة مثلاً بين الاثنين، هو يقول، نحن لانرصد للّص لصاً وانما نرصد للّص شرطياً، مع الفـارق بين النـاقـد والشرطي، والمبدع والنص، بمعنى ان عمل النـاقـد غيـر عمـل المبـدع، وهنـاك مصطلح يستخـدم في اوربا يقـولـون ان النقـد هو اعـادة أبداع للنص، اعادة، انعاش للنص، فحين يخـرج النص من المبـدع يصبح ملكاً للمفسرين، قد أفسر قصيدة للشاعر سامي مهدي، وقد لايرى فيها تفسيراً منصفاً، وقد يراه تفسيراً جديداً، وقد يُذهل في هذا التفسير الذي يوسع من افق



■ د. علي عباس علوان

القصيدة، وانطلق من الاخ سامي مهدي، فانا ارى ان لاميزة للمبدع، وقد سماها ميزة، هي ليست ميزة، المعاناة، لكنني انا في تجربتي الخاصة، اعاني في القراءة، احياناً حين أقرأ رواية، وأطلب من هذا الروائي او القاص، العمل الجيد، هو العمل الذي يبهرني من الداخل، يتعبني، يتركني اياماً أفكر، احياناً حين يضيق بي العصر والحياة، الجأ الى قصائد السيّاب المعروفة، واقرأ المتنبي، ان الناقد يعاني معاناة رهبية.

الحقيقة ان الطرح الذي يقول، أين النقد الجاد، واين النقاد الجادون، اين انتم؟ وقد قيلت الاسباب اكثر من مرة، ولم يهتم بها احد، وانا لااريد ان اسرد الاسباب، لكنني اقول، ان الوصول الى نسق نقدي او انساق نقدية، وقبل ذلك اللهاث وراء النص، طبعاً، عندما كتب هوميروس الملحمة، كتبها بعد وقوع احداث طروادة بخمسمائة سنة، بعد ثلاثة قرون ونصف جاء ارسطو فكتب (فن الشعر) وتحدث عن فن الملحمة ونظّر للشعر، فليس بالظروري ان يكون النقد وراء النص او قبل النص، لكن من الضروري ان يكون النقد تأسيساً من نصوص اخرى للوصول الى نظرية او نسق النقدي، في تقديري ان حرق المراحل التي حدثت سواء على مستوى الموجات الادبية، حين قامت الكلاسية مرت في عصر الاقطاع والنبلاء، فكان شكسبير وكان فن الكلاسي العظيم، ثم جاءت الرومانسية، وبدأ تغير الاوضاع، وبعد قرنين او ثلاثة استقرت الرومانسية، ثم جاءت الواقعية نحن حرقنا جميع المراحل ولذلك نرى نقدنا يقفز احياناً من الواقعية الى النقد النفسي الى النقد الايديولوجي واخيراً وصلنا الى البنيوية. هذا الحرق لم يترك لا للمبدع ولا للناقد تأشير المراحل وتقييمها غير اننا متفقون جميعاً على ان جيل الرواد استطاع ان يبني شيئاً واستقرت حوله بعض المناهج النقدية، ماذا بعد جيل الرواد؟ دائماً نسأل، متى تدرس فترة سامي مهدي وحميد سعيد وحسب الشيخ جعفر، اقول انني لم استطيع تكوين الافكار الأساسية التي ارتقى فوقها للوصول الى هذا الجيل من جيل الرواد، ويجب ان اضع للبنات جيل الرواد وانجازاته الكبرى، حتى استطيع ان انطلق الى حسب الشيخ جعفر وسامي مهدي وحميد سعيد، حرق المراحل هذه تركت أناساً لاحيلة لهم بالنقد، صحفيون يدخلون الوسط ويأخذون المبادرة من النقاد الجادين وهناك اناس لايسألون عن النقد، وانا في يوم من الايام صارحت احد كبار المسؤولين عن الثقافة وقلت له انكم لاتريدون نقداً. لماذا؟ لانه كأنما النقد هو عبارة، ان الشاعر الفلاني المحسوب على القضية الفلانية، حين يأتي فلان وسينقده، وكأن القضية قضية معارضة ايديولوجية او شخصية وتدخل في قضايا شخصية، وقد مررت بامثلة من هذا، في تقديري عدم تواصل الاجيال الادبية، لقد رأيت في مصر، ورأيت ادباء عرب جاءوا الى هنا، ان هناك تواصلاً بين الناقد وبين المبدع، في كثير من الاحيان اكون خبيراً لمجموعة قصصية، فاذهب بنفسي وهو ممنوع، لأنني مقتنع بان هذه القصص جميلة لكن فيها بعض العيوب، اقترح على القاص معالجة هذا العيب، وهذا العيب فيقتنع تماماً ويغير وتخرج

القصة بشكل. جيد، ان كثيراً من الاعمال التي صدرت في اوربا كثيراً من الاحيان مايطلع الناقد على النص قبل خروجه، وتكون هناك محاولات لسد الصدوع في هذا. النص الذي يحدث في العراق ان القاص او الشاعر يخرج نتاجه الى الجمهور ويعتقد انه ليس من حق الاخرين ان يكتشفوا ضعفاً او خطأ او قصوراً فيه، العلاقة التي اشير اليها، انه فعلاً هناك علاقات شخصية وهناك سلبيات في الوسط الادبي، واكثر من ناقد يبتعدون عن هذه الشكليات، لكي لاتكون احكامهم متأثرة بفلان وفلان. . ولا ادري، في العراق عموماً، انه ليس هناك من يميل الى سماع الرأي الاخر، ولاأدري هل هي تربية قديمة فكرية، او تربية نفسية، او واقع نفسي ورثناه عن اجيال من القهر والظلم وصعود الصوت، الواحد، لا، الناقد يقوم على حالة ديمقراطية من الحوار وحالة من الرأي والرأي الثاني والرأي المقابل والرأي الثالث والرابع، فعلاً اشارك الاستاذ ياسين في هذا الكم الهائل من الرداءة. لكن ليس من المبررات وفي تقديري بما ان العملية النقدية ليست هي نقد النص فقط، فالناقد مطالب ان تكون له وجهة نظر في الحياة والوجود، ان يكون منطلقاً من فلسفة خاصة به في فهم الفن والادب، ثم ان يتابع كل المتغيرات والمستجدات في هذا العصر. وانتم تعلمون كم هي سريعة، وكم هو نبضها سريع، لقد سمعت رأياً أن الشعر العراقي، الآن، هو متقدم، أنا لا أوافق هذا الرأي، من يقول هذا؟ وعلى اي اساس، وماهي حيثيات تقدم الشعر العراقي؟ لقد انجز الشعر العراقي في مرحلة الخمسينات في أواخر الحرب العالمية الثانية، اكبر حركة تطور في حركة الشعر العربي منذ اقدم العصور لكنما نتج وراءه، ومع الأسف كل عشر سنوات، يحاولون تثبيت جيل، وهذا الجيل يحاول أن يؤسس لنفسه تقاليد ويظهر أنه انجز انجازات كبرى، أنا لا اتفق على تقدم الشعر كثيراً في العراق. . . الشعر في العراق هائل، وكميات رهيبة، وكل أربعة مثقفين يخرج منهم خمسة شعراء، والمسألة ان هناك استعداداً غريباً لكتابة الشعر، لكن هذا التكديس في الكتابة لا يثمر تغيراً في النقد، وهذه التجارب التي تحدث الآن، تحتاج الى وقت طويل



■ د. علي العلاق

للحكم عليها، بقيت نقطة صغيرة وهي موقف الناقد في الوسط الثقافي، نحن لم نؤسس حتى الآن تقاليد لوضع الناقد في مكانه الطبيعي، ومرة قلت ان الناقد ما يشبه الأكسسوار في المسرح، هل يهتم الجمهور بالناقد فعلاً؟ وهل ينتبه الى صوت الناقد، لاسيما وان الناقد يرى أمامه محورين، محور المبدع ومحور المتلقي، ومسؤولياته كبيرة أمام المتلقي اكثر من المبدع المبدع مثقف. وذكي، ويعرف ماذا يفعل، ولكن القاريء المتلقي لا يعرف أسرار المهنة، والذي يكشف أسرار المهنة وأسرار الصنعة داخل العمل الفني هو الناقد. . وانا أقول أن ادباً بدون تأسيس نقدي لا أتصور له تقدماً كبيراً.

■ **عبدالستار ناصر**: أقول، تأكيداً على الكلام السابق لي، وبسبب اعتراف بعض الاساتذة عليه أو مناقشته بالطريقة التي قد لا تلائمني، لابد أن أسأل أنا نفسي، النقد كما هو هو معروف

يأتي دائماً لتطوير المبدع وتوضيح المسار الصحيح له، النقد العراقي جاء دائماً لأحباط المبدع ومنافسته بطريقة تبدو حتى في بعض الاحيان نرجسية وغير مسؤولة. لماذا؟

الناقد العراقي كان يعاني من عقدة المبدع المغترب، وينظر اليه على انه اكبر وافضل من المبدع المحلي أو المبدع الذي مازال في الوطن، ويعاني أيضاً من عقدة المبدع غير العراقي، وعندما يكتب عنه، يكتب بحذر كبير ويكتب بأسناد نقدي اكبر، السؤال لماذا؟.. وبعد هذا لماذا يضطر كتاب القصة، وخاصة في الآونة الأخيرة، وبالتحديد في السنوات الخمس الأخيرة، للكتابة عن كتاب القصة... من الذي كتب عن المبدعين؟ أنا اعرف ناقداً لا أريد أن اذكر اسمه، يكتب بأستمرار عن كتاب غير عراقيين، ولم يخطر بباله ولا مرة واحدة أن يلتفت الى عائد خصباك أو احمد خلف أو محمود جنداري أو محمد خضير... الخ... كتاب بكامله عن كتاب غير عراقيين، ويصدر عن وزارة الثقافة والاعلام، مسؤولية من؟ ونحاسب من في هذه التركيبة غير المنطقية، وغير الطبيعية، وبالتالي الا يحق لي انا كمبدع أن أتساءل عن دور النقد بالنسبة لأبناء جيلي وبالنسبة لأبناء الجيل السابق، وبالنسبة لأبناء الجيل اللاحق، ألا يحق لي ان أتساءل عن كل هذه الامور مرة واحدة.

د. العلاق: الدور الآن للاستاذ سامي مهدي

سامي مهدي: لحديث عن المبدع والناقد بدأ وانطلق من العرض الذي قدمه الأستاذ فاضل ثامر، وشخص فيه معايب الحركة النقدية، ولا اريد هنا ان اجزم بتفوق الابداع على النقد، بالرغم من أيماني بهذا، ولكنني اذكر بأنني انطلقت من الحديث عن وجود فجوة بين الناقد والمبدع واذا شئتم الحديث عن تفوق الابداع على النقد، فانا اقول: ان النقد في العراق لم يؤسس حتى الآن لا على المستوى النظري ولا على المستوى التطبيقي، قيماً نقدية أصيلة وجادة تغني الحركة الابداعية وتقنع المبدع وتلزمه بأن يتفاعل على النقد. كلما قرأت ناقداً عراقياً، وحاولت أن استفيد من دراسته، سواء أكانت في الشعر أم في النظرية الشعرية لم اجد شيئاً يغنين ويفيدني ويساعدني في تطوير أدواتي الشعرية وارهاف حساسيتي واغناء معارفي، وانما أجد العكس، أجد فجوة نفسية بيني وبينه حتى لو لم تكن الكتابة عني، لماذا أجد هذه الفجوة؟ لان النقد عندنا كما قلت نقد أسقاطي، فهو يسرد نظريات معروفة، ويأتي بافكار شائعة، وسيتشهد بهذا ويستشهد بذاك من النقاد الاجانب، وعندما يأتي الى التشخيص نجد ضعفاً وركاكة وقلة لباقة، وضعف حساسية في اكتشاف العناصر الابداعية للنص.

والغريب اننا، كثيراً مانسمع من النقاد، شكاوى، كما نسمع من المبدعين شكاوى من طراز آخر النقاد يعكسون دائماً شعوراً بالأضطهاد، وبعضهم يعكس شعوراً بالخوف (!)، ولكننا لم نجد في يوم ما مبدعاً عاقب ناقداً.

■ د. علوان: أحيلك أستاذ سامي الى كتابي تطور الشعر العربي الحديث في العراق، ودلني على الركاكة والضعف...

سامي: نعم ساتحدث عنه... لم نجد في يوم ما مبدعاً أو محسوباً على الابداع عاقب ناقداً، أن اقصى ما يسطيعه المبدع هو أن يرد عليه.. أو ان يقاطعه، أن شعور الناقد بالأضطهاد، هو تهرب من مسؤوليته كناقد، وقد ذكر عدد من الزملاء أن أربعة نقاد انقطعوا عن الحركة النقدية، لماذا؟ ومن هم هؤلاء؟ هم الدكتور علي جواد الطاهر، والدكتور عبدالأله احمد، والدكتور علي عباس علوان، والأستاذ عبدالجبار عباس.. بالنسبة للطاهر غير منقطع، ولكن، مع احترامنا له، لا نجد في كتاباته مايبرر لنا الاقتناع بمنهجه وأسلوبه في النقد وقناعاته الخاصة، أنا شخصياً، مثلاً، قال عني الأستاذ الطاهر في مقابلة اجراها معه عادل كامل في مجلة الف باءفي العام الماضي ١٩٨٥، بانني شاعر في دواويني الثلاثة الاولى، حسناً هذه قناعته ولكن في مقابلة اخرى مع حميد المطبعي نشرت في جريدة الثورة، قال عني كلاماً آخر تماماً، ثم عاد في مقابلة ثالثة نشرت في مجلة الوطن العربي فقال أنني شاعر في ديواني الأول فقط.. وكل ذلك خلال عام واحد فقط.. حسناً باي اقواله يجب ان اقتنع؟!

اترك التعليق على هذا الكلام.. انتقل الى الاستاذ عبدالاله

احمد . . وقد قدم لنا دراسة في القصة العراقية، دراسة قيمة وكذلك الدكتور علي عباس علوان لان الحالة متماثلة، قدم لنا دراسة في الشعر العراقي دراسة قيمة جداً واشهد أنني قرأتها اكثر من مرة وأستفدت منها، ولكنني أسأل ماذا كتب الأستاذ عبدالاله احمد والاستاذ علي عباس علوان بعد ذلك . . ؟

أترك الجواب لهما . . . أما الأستاذ عبدالجبار عباس فكلنا يعرف ظروفه الشخصية، وحتى مزاجه الشخصي . . . فاذا كان هذا هو واقع الذين وصفوا في هذه الندوة بأنهم من ابرز النقاد، فكيف تريدون من المبدع أن يقتنع بوجود حركة نقدية نشطة ومواكبة للأبداع وتقود الابداع أو تقنع المبدع وتغنيه وتثريه، ونفتح له آفاقاً جديدة، اعتقد، أن النقد مايزال متخلفاً عن الأبداع .

ولنأتي الى موضوع التخلف، قال الدكنور علي عباس علوان أن جيل الرواد أسس للأبداع، وهذا لا نشك فيه، ولذلك ان النقد عندما يتحدث عن هذا الجيل، هناك مبرر للحديث عنه، وهو الشيء الذي قدمه، وان الاجيال الاخرى، لم تقدم شيئاً، وبالتالي هي غير جديرة بان تتابع وتدرس، صحيح أن الرواد قدموا شيئاً مازلنا نحترمه ونتفاعل معه ونقبل منه مانقبل ونرفض منه مانرفض، ولكنني أسأل الأستاذ علي عباس علوان، وقد سألته يوماً بشكل غير مباشر، أريد منه ان يسمي ثلاثة كتب في النظرية النقدية قدمها نقادنا، أريد ثلاثة كتب عن السياب أوعن البياتي أو عن نازك الملائكة او عن بلند الحيدري أو عن محمود البريكان . . . أريد كتاباً عن الصورة او الايقاع . . لا شيء لا شيء على الاطلاق . . لا في النظرية ولا في التطبيق، تجد دراسات متناثرة مقالات عن هذا الشاعر او ذلك القاص، ولكن لا شيء فيها يضيف او يؤسس مما يضطرني كمبدع أو محسوب على الابداع، الى ان أذهب الى غيرها، نعم ابقى اعيش على التراث النقدي الأوربي وبعض ما يكتب في الاقطار العربية الأخرى اذن قبل ان نطالب المبدعين بالاقرار ببعض الأمور ينبغي على الحركة النقدية، والاساتذة النقاد، ان يقروا بما هم مسؤولون عنه

الاستاذ ياسين النصير مثلاً، بدأ بالحديث عن هذا الموضوع، اي العلاقة بين المبدع والناقد، لكنه أيضاً استخدم منهجه الشخصي وطبقه على العملية الابداعية فالنص الذي يقدمه الاديب مجرد انعكاس للواقع وانه يتفاعل بشكل خارجي مع الظواهر الاجتماعية، هل هذا صحيح ؟ كيف يستطيع الأستاذ ياسين النصير ان يفترض انه اكثر تفاعلاً مع الظواهر الاجتماعية مني، وكيف يستطيع الأستاذ ياسين النصير أو اي ناقد آخر ان يفترض انه اكثر أستيعاباً وفهماً للظواهر الاجتماعية من ياسين طه حافظ أو حسب الشيخ جعفر مثلاً، بمجرد هذا الرجل معني بالابداع وذاك معني بالنقد؟

لقد قلنا قبل قليل، بالنسبة للناقد العراقي، ليس اكثر ثقافة من المبدع العراقي ولا أوسع، أطلاقاً، ولا في اي مرحلة من مراحل تاريخ الحركة النقدية في العراق، اقول ذلك بهذا التعميم دون أن اشعر بالتهيب، نعم، نجد نقاداً على مستوى عال من الثقافة، ولكننا نجد الى جانبهم انداداً في ثقافتهم من المبدعين، لذلك، ان الحديث الذي نفترض فيه افتراضات ونبني عليها احكاماً، اعتقد ان تلك الأحكام غير دقيقة، خاصة وان تلك الافتراضات مخطوءة .

بعد ان قدم وزكى الاستاذ ياسين النصير الحركة النقدية بطريقته الخاصة، عاد فقال : ان مشكلة النقد ضعف المنهج وكثرة النتاج، وقبل ذلك قال ان النقد لا أب له، اي ان النقد بلا تراب، يعاني من هذه المشاكل، وهي مشاكل جوهرية، كيف تريدون من الابداع ان يقتنع ويتفاعل مع الحركة الحركة النقدية، ويشعر بسموها أو بمكانتها أو بفاعلية دورها، اعتقد أن الحركة النقدية في العراق ماتزال متخلفة عن الابداع .

ربما كانت الانجازات التي قدمها جيل الرواد، انجازات ملموسة لسبب ان طبيعة التجديد لايبدو الا وهو ملموس، بمعنى أن أول شيء انهم تمردوا على البيت ووحدة القافية، واعتمدوا التفعلية، هذه المسألة ظاهرة ملموسة جداً يستطيع القاريء العادي أن يتلمسها، وليس الناقد، فيمكن الكتابة عنها، اما بالنسبة للأجيال الاخرى، كيف يفترض الاستاذ الدكتور الناقد علي عباس علوان أنهم لم يقدموا شيئاً، هل درس هذه الاجيال؟

أنا اعتقد ان هذه الاجيال طورت قيماً، قدمها أو انجزها الرواد، ونستطيع أن نتحاكم نقدياً في هذه المسألة، ولا نطلق كلاماً لا أساس له و«غير مسؤول» واقول غير مسؤول، اذا لم يكن مدونا، لكي استطيع الرد عليه. اي الابداع.

■ د. علوان: انا لا اقول حكما بدون حيثيات، ولا اقبل بالاحكام المجانية، أنا أردت من الأستاذ سامي ان يفهم شيئاً، وهو يسألوني لماذا لا تدرس فلانا وفلانا، وهم حاضرون في الساحة الادبية ولهم دواوين؟

فأقول انا لا أستطيع أن افهم ما احدثه هؤلاء دون أن أنتهي من ما أحدثه جيل الرواد برؤيتي أنا وليس بكتابات الآخرين.. لأنني لي وجهة نظر بجيل الرواد، وسأستخلص أشياء، وفعلا أنا الآن اعمل ما أسميه «انجازات الرواد» ومنذ اربع سنوات اكتب في ذلك، وانا في رأيي أن يصدر الناقد كتاباً واحدا جيداً في عمره أفضل من أن يصدر ٨٥ كتابا لا أحد يقرأها. ومرة قلت لك.. أن هناك ديوانا شعريا مظلوما.. اليس كذلك؟

■ سامي مهدي: هذا صحيح..

■ د. العلاق: الأستاذ ياسين طه حافظ

■ ياسين طه حافظ: النقد المتقدم والجديد والمعافى مطلب المبدع ومطلب الناقد.

■ فاضل ثامر: هل هذا محور جديد؟

■ ياسين طه حافظ: لكن، ضمن واقعنا العملي في النقد، واقرارا بهذا الواقع.

وعندما أقول أقرارا بهذا الواقع، اعني تأكيد ضرورة النقد، هذه المسألة بنت ظروفها الموضوعية، ولهذا ايضا نلاحظ تكرار بعض الأسماء والمسميات أو بعض الاحكام، احياناً أرى رأي بعض الاخوة النقاد هو الرأي الذي قرأته قبل عشر سنوات، هذه القضية قاتلة للنقد، وقاتلة للمبدع، فالمفروض، الناقد قبل غيره يعيد النظر في احكامه تبعا للظروف المتجددة، وينتبه الى ان الشخص الذي كتب عنه في يوم ما، ما كان يستحق هذه الكتابة، وان الشخص الآخر الذي اهمله، يستحقها، ولماذا يهمل فلان وفلان من الكتابة النقدية الجادة ونحن نقر بتميز كتاباتهم؟ أسأل فقط، ماهو حجم الكتابات عن محمود جنداري، ماهو حجم الكتابة النقدية عن لطفية الدليمي، عن سامي مهدي، واذكر نفسي واذكر النقاد: أين انتباه الناقد لهذا الناقد الذي قدم عملاً نقدياً جيداً، نحن نذكر نقاداً فلاناً وفلانا، بينما أن هناك نقاداً افضل من هؤلاء ولم يأت ذكرهم، النقاد الجدد اهم من غيرهم.

الاعمال الاولى لها كبرها، والدكتور علي عباس علوان وكتابة موضع احترام، ولكن من حقي ان اطالبه بكتاب آخر، وعندما يكون مشغولاً وظروفه لا تسمح له، أنا أشفع له، واقول يجب توفير ظروف اوفر للدكتور علي عباس علوان لكسر هذه الحجة لأن الثقافة العراقية محتاجة الى فعل نقدي وعمل ثقافي جيد من هذا الرجل، وعلينا ان لا نجعله مغموراً بقضايا أخرى.

هذه مهمة اتحاد الكتاب ومهمتنا نحن في اعلان الصوت، من اجل ان يظهر هذا، عندما نؤمن بان مكسباً ثقافياً ينتظرنا منه او من ناقد اخر اكد لنا مقدرة كبيرة يوماً ما.

■ احمد خلف: لقد أطلنا كثيراً في محور الناقد والمبدع، واذا كنتم ترتأون الاستمرار، فحبذا أن يكون هناك نوع من الانصاف والتوازن، ونود، استكمالاً للحديث السابق، من الاستاذ ياسين النصير أبداء ملاحظاته التي نأمل أن تكذب هي الأخرى منضه، لكي يعود الهدوء الى الندوة كما بدت في مداخلتها الاولى.

■ ياسين النصير: هي ليست مسألة تعقيب، دائما اعادة بعض الحقوق للناقد، في نقدنا هناك اكتشافات جيدة، ولكن دائما هذه الاكتشافات لاتعزى الى الناقد بقدر ما تعزى الى الثقافة الغربية، على سبيل المثال، هناك مصطلح ظهر قبل سنوات أسمه «قصيدة الرؤيا» وهو شيء عراقي بحت، هناك ظهرت مسألة القناع «في الشعر العراقي، وهذا مصطلح وقيمة نقدية كبيرة، ولكن الناقد العراقي لا يذكر فيها، فعندما يذكر القناع لأي ناقد أوربي يعزى هذا المصطلح لذلك الناقد، اهتمامي الشخصي، بالمكان، هو

اهتمام عراقي بحت، وبجهود شخصية، ولكن ما أن يذكر المكان فيذكر البلاشلار مع العلم أنني سبقت الترجمة. هذه الظاهرة معاداة الناقد بشكل غريب، تدعو بأستمرار الى التقليل من قيمة الناقد، في الثقافة المصرية، تختلف الصورة، فما أن ظهرت بعض المصطلحات الجديدة في النقد المصري عقدوا الندوات، وعمقوها، ووجدوا لها ظلالها في الابداع، ومن ثم اصبحت أسس فكرية تحصل لهذا الناقد أو ذلك التيار لماذا النقاد العراقيون، وعلى قلة عددهم وقلة كتاباتهم الجادة يظلمون بهذا الشكل، ان المسألة اعمق بكثير، فهي مسألة اجتماعية، ولها ظلال قد تحسب بحسابات أدبية.

احمد خلف: الاستاذ فاضل ثامر. من الممكن اعطاء صورة مكملة لمحور المبدع الناقد، خصوصاً وأن الندوة قد تركزت على هذا المحور دون غيره.

فاضل: من المؤسف أن الندوة تحولت في بعض جوانبها الى محاكمة النقد الادبي في العراق بشكل عام، ومن المؤسف أيضاً ان تنقسم الى فريقين: فريق المبدعين، وفريق النقاد، في تصوري أنه ليس بالضرورة أن ننتصر الى هذا الجانب أو ذاك، وانما نحاول أن نشخص بعض الظواهر العامة، بالنسبة لي كناقد جعلتني هذه الندوة أشعر بمسؤولية اكبر امام مهماتي كناقد، والذي اعتقده، حركة نقدية نعتبرها فتية ومحدودة، العدد وعلى سبيل المثال ان الحرية النقدية عندما تكتسب اسماءاً نقدية جديدة خلال سنوات ربما الهيكل الاساسي للحركة النقدية نشأ في الستينات، وما وجدن اسماءاً اضافت، فأمامنا كم من المسؤليات الكبيرة، بحيث نقدم مسحاً كاملاً للحركة الادبية في مستوى الشعر والقصة والمسرح، والظواهر الاخرى.

الذي اعتقده ان الحركة النقدية، بغض النظر عن اتجاهاتها بحاجة الى العمل، الجاد والواسع والتطبيقي، وبأمكان المؤسسات الرسمية ان تسهم في تنظيم الكتابة، الجادة، عن طريق عقد الحلقات الدراسية والملتقيات، والتكليفات المبرمجة، وعلى سبيل المثال، الكثير من الندوات التي عقدت في السنوات الاخيرة، حاولت ان توجه انتباه النقاد الى قضايا معينة، حبذا لو تحددت محاور للمستقبل لتقديم دراسات تطبيقية حول عدد من القصاصين، ولعدد من الشعراء ربما تكون عوامل محفزة للتصدي لنماذج كبيرة.

في تصوري، يطالب النص احياناً، بأكبر مما يستطيع ان يقدمه ان وظيفة النقد الاساسية هي عملية وصفية وليس عملية معيارية، ويجب ان نعترف ان الناقد هو قاريء ولكنه قاريء يمتلك ادوات منهجية معينة. اذن فالعملية هي عملية وصفية، محاولة ان يستكشف القوانين الخاصة بالنص الادبي وجمالياته دون ان يدعي انه يحيل العملية النقدية الى عملية ابداع، ويجب ان نعترف أن النقد لايكون ابداعاً، رغم انه بمستوى آخر كما بسمى. وهو لغة ثانية يستطيع في كثير من الحالات ان يقدم كشوفات، ولكن يجب ان لا نغضب كنقاد اذا اعتبرنا ان الابداع شيء والنقد شيء، ربما يمتلك الكثير من سمات العلم والفكر، ولكن للابداع خصوصيته، رغم ان النقد الجاد قد يستطيع في حالات معينة ان يضاهي الابداع، لكن هذه الحالات ليست شاملة، وانما هي حالات نادرة.

ان الناقد ضمن هذه المسؤوليات الثقيلة، بحاجة الى أن يعيد النظر بمواقعه، وان يتحرك بشكل منهجي، هناك أشارات اخرى، احب التوقف عندها، فقد تحدث الاستاذ سامي مهدي عن الفجوة بين النقد والابداع ويعتبر المبدع متقدماً على النقد، وفي تصويري هذه الحقيقة تاريخية وهو ان الحركة الشعرية والحركة القصصية تمتلكان مورثاً اكبر، والحركة النقدية لم تتشكل الا في فترة لاحقة، ولكن لا يمكن الحديث عن الحركة النقدية بمعزل عن الحركة الابداعية، فالنقد تابع للابداع ووفق وعي خاص، وبالضرورة ليست مزايدة بين ثقافة المبدع وثقافة الناقد بشكل عام، وهذا الفارق ليس فارق في الثقافة بقدر ما هو في المنهج.

ان هذه المواجهة، اغتنني فعلاً، وجعلتني احس بمسؤولياتي الكبيرة، ويبدو انه اننا ينبغي ان لا نفكر بمزاجيتنا الخاصة وانما نكتب.

د. العلاق: ليس هناك من نقد يقدم على فراغ، وليس هناك قيم يمكن استخلاصها أو ظواهر الا من خلال انجازات ماثلة، كما ان العكس صحيح . . . الآن الأستاذ عائد خصباك.

عائد خصباك: ذكر الأستاذ ياسين النصير، أن الناقد لا أب له، كلام كهذا يحتاج الى توضيح، هل كان يقصد في قوله، نحن جيل بلا أساتذة مثلما أطلق هذه التسمية بعض القصاصين، أن كلاماً كهذا غير مقبول، على اعتبار أن للنقد تاريخه المعروف، كما للشعر والقصة،

كيف يمكن ان ندرس عملاً ابداعياً في الخمسينات، بمجمل افكاري الجديدة، كلام كهذا مرفوض أيضاً، لسبب ان الكثير من النقاد الغربيين درسوا اعمالا قيمة . .

د. علوان: في طريقي الى الندوة، كنت اظن أن أخواننا المبدعين سوف يقفون الى جانبنا، ويحاورننا بقضية موقف الناقد الصامت، وانا اعتقد ان صمت النقاد موقف، وموقف مبني لأسباب عديدة، كنت أود لو نسأل، لو ينصفوننا، وينصفون النقد العراقي. هو أزالة كل هذه الاشكالات واذا كان الاستاذ سامي مهدي يود ان يثبت على صفحات الاقلام ان النقد متخلف فليثبت ذلك.

اعطيكم مثلاً، حضرنا مؤتمراً للقصة في الشمال، كان من أنجح ما كتب، وانا شخصياً كتبت دراسة مطولة عن الرواية العربية والواقع، ويستطيع الأستاذ سامي مهدي أن يراجع الملف، ويطلع على ماذا فعل النقاد وكيف كان النقاش والتفاعل بين المبدع وبين الناقد.

هيأ مستلزمات ظروف الناقد، سوف تجد ثمار ذلك، الناقد انسان، بعض النقاد يكتبون . . ! ان الدراسة النقدية تحتاج الى تأمل وتأمل في النصوص، واستخراج القوانين المشتركة في هذه النصوص للوصول الى نتائج، ان الكتابة الجادة ليست مسألة سهلة، أما اذا كان الكلام «سلفاً» فأنا لا أستطيع ذلك.

تريدون كتباً جيدة في النقد، الكتاب الجيد لا يخرج بهذه السرعة، ولا ينضج بهذا الذي تريدونه . . صحيح ان الكتابات النقدية قليلة، وهذا صحيح وموجود في كل العالم ان الكتابة التي تنّظر والتي تؤسس قليلة . .

نعود اذن فنقول ان عقلية المبدع عقلية تركيبية، وعقلية الناقد عقلية تحليلية، لكن في نهاية الامر، ليس فقط ان الناقد العراقي اخذ مجمل نقده من النقد الأوربي، قد يأخذ نظريات، وقد يأخذ مناهج جيدة تستطيع أن تعطينا تحليلاً للصورة وتحليلا للخيال للغة . . . الخ . .

■ **شجاع العاني**: اغناني الزميلان الأستاذ فاضل والدكتور علي عباس علوان، عن كثير مما أردت أن اقوله . . . لقد حصل في هذه الندوة، سوء فهم من قبل المبدع للناقد ومن قبل الناقد للمبدع، بودي هنا، ان التفت للأستاذ سامي ايضاً، لانه حدث عدم فهم حقيقي فيما يتعلق بثقافة المبدع والناقد، الحقيقة لم أرد أن اقول ان ثقافة الناقد هي اعلى واغزر من ثقافة المبدع، بل المبدع الجاد والناقد الجاد كلاهما يسعيان الى ثقافة رصينة وجادة لكن ربما هو أشار الى ان الشاعر لديه تراث وغير متوفر للناقد، وربما أشارة غيره الى الفروق النوعية للعمل الأبداعي والعمل النقدي من حيث ان العمل النقدي أشد ارتباطاً بما هو عليه بالحضارة الحديثة اريد أن اخلص الى القول ان الشاعر يستطيع ان يكتب قصيدة سريعة وهو يتلقى أو يتواصل حضارياً وعلميا مع تيارات حديثة في النقد، في حين ان الناقد الجاد من شأنه أن يتوقف احيانا ليعيد النظر في قناعاته بمنهجه ومصطلحه، والروائي أيضاً عليه ان يتوقف أيضاً لكي يتأمل الواقع ويستخلص نظرة كلية شمولية واضحة لهذا الواقع الجديد.

كثير مما ورد في اتهامات الأستاذ سامي واخواننا الآخرين. ان النقد معياري، هذا صحيح لكن النقد العربي يشكو من هذا الشيء أيضا. النقد التكويني يعتبر أسمى انواع النقد، التطبيقي، هو النقد الوصفي الذي لا يتعسف في اطلاق الاحكام، وكون ان الناقد تابع أو يلهث وراء الابداع، هذا صحيح ايضاً وعالمي، وكما اشار الدكتور علي ان العملية متواصلة، فالناقد يستنبط من المبدع ويضع القوانين، ويأتي المبدع الثاني بعد ذلك لكي يستنبط من هذا الناقد شيئاً جديداً ويطور عمله.

كان بودي أن اسبق الأستاذ فاضل قوله ، واعتقد ان في كلام الدكتور علي شيء من الصحة ، ومحاولة لوضع الأصبع على العوامل التي تقف وراء تخلف الحركة النقدية ، ويذكرني هذا الحديث بحديث لاحد النقاد المصريين في الستينات ، قال . . بوسع العراق أن يخلق حركة نقدية كبيرة . . ولكنني أسال فكم من هؤلاء بناة الحركة النقدية اتيحت له الفرصة أن يكتسب تعلم لغة أجنبية ، او يدرس في الخارج ،

■ **د. العلاق :** لقد اشار الأستاذ شجاع الى بعض المراجع الحقيقية للنقد وبعض المتاعب العميقة ولا ننسى ان النقد أحوج الى العلوم الاخرى ، علوم الاجتماع ، علم النفس ، مناهج البحث . . وطالما سنبقى فترة طويلة عالة على ما ينتجه العالم من هذه العلوم سيظل النقد يعاني من هذه الاشكالات ويعاني من المتاعب الى ان نصبح مسهمين في انتاج هذه العلوم ، ومعاناة انتاجها ، ومعاناة ابداعها ، وبالتالي نستطيع أن نبدأ بداية حقيقية لتأسيس اتجاهنا النقدي . .

■ **سامي مهدي :** لدي عدة تعقيبات قصيرة هي أيضاحات اكثر منها تعقيبا ، اولها حول ما علق به الدكتور علي بشأن معاناة المبدع ومعاناة الناقد ، ماقصدته عن معاناة المبدع هو غير ما فهمه مني الدكتور وعلي ، فانا لم اقصد ان الناقد لا يستطيع قراءة النص قراءة دقيقة ويتفاعل معه تفاعلاً انسانياً ، أنما اعني أن المبدع هو الذي يكتب ، ويعرف اسرار النص وتفاصيله وقوانينه الخاصة ، اكثر مما يستطيع اكتشافه الناقد ، فأذن انا قصدت المعاناة الحرفية لا المعاناة الانسانية ،

ثم أنني اتفق مع الدكتور علي عباس علوان ان النص النقدي الناجح يحتاج الى تأمل والى أناة ، وكتابة كتاب ناجح كما يقول يحتاج الى جهد هائل ، وهذا أمر صحيح ، ولكن لا يصح بالمقابل ان نظل سنوات : وسنوات ، في انتظاره . وهذا ينطبق على العديد من نقادنا ، وليس على ناقد بعينه ، بالنسبة لتراث الناقد ، اعتقد ان الذي قصدناه تسجيل حقيقة تاريخية ، ان تراث المبدع والشاعر بشكل خاص ، تراث متصل ونام ومتطور من داخله ، بعكس الناقد ، وهذا ليس عبثاً والله انما هو قرار حقيقة ، اما فيما يتعلق بأرسال نقاد الى الخارج ، فهذا ليس شرطاً لخلق الناقد الجاد والمنتج والمبدع ، كلنا نعرف ان العقاد لم يرسل في بعثه ، ولم يكن يحمل مؤهلاً تعليمياً عالياً ، وعانى معاناة في تعلم اللغة بنفسه حسب مانعلم ، ورغم ذلك ، أنا اتمنى أن يكون هناك نصيب وفرصة للنقاد والمبدعين أيضاً في آن واحد بمجتمع الموهوبين ان يتعلموا منه ويتصلوا به ويستفيدوا من هذا الاتصال ، لكن الا تتفقون معي ان هذا ليس شرطاً؟

■ **ياسين النصير :** لأملك شيئاً من التعقيب فقط لدي نقطة واحدة ، وهي ان الناقد العراقي الآن مطالب بأكثر مما يجب ، والكتابات الصحفية هي ليست نقداً ، وانا أقر ذلك ، ولكن كيف يولد الناقد وهو ليس له مؤهل علمي آخر ، غير الممارسة الميدانية الحقيقية لنقد النصوص ومتابعة هذه النصوص ومن ثم أستخلاص جهد الامكان ، بعض السمات النقدية .

ناقدنا ، بشكل آخر محكوم عليه بالموت الثقافي أن لم يكتب يومياً وأن لم يتابع وان يكشف عن هذا الشاعر هذه الميزة وعن هذا القاص هذه الميزة ، الناقد لا ينتظر الألهام . . . لقد عانينا من هذا ، وانا اعتقد ان الجامعة تخرج ناقداً ، حتى لو امتلك كل اللغات ، ولا اعتقد ان الاكاديمية وحدها قادرة على ان تصوغ ناقداً أدبياً .

الناقد يولد بالممارسة ، ومن خلال التجريب المستمر ، ونقدنا بشكل أو بآخر يعوزه التجريب ، كل نقدنا أما هو ظل لهذه المدرسة أو تلك وأما هو ظل لهذا الاستاذ أو ذاك وأما هو ظل لهذه النظرية أو تلك . . لا يولد نقد عراقي حقيقي جاد الا من داخل الممارسة الميدانية العملية للنص ، وقلت سابقاً ان النقد العراقي لا يظهر إلّا من خلال النص العراقي ولا يمكن ان يظهر من خارج المعاناة العراقية ، ولهذا السبب قلت ان ثقافة الناقد بحاجة الى اتساع اكثر من المبدع ، في المبدع الموهبة والألهام ، وثقافة ذاتية ، ومعاناة شخصية وتجربة ، ونوع من الغنائية ونوع من التلقي ، ونوع من الحس أما الناقد فلا . لانه يبني بيته على ارضية واضحة ، هذه الارضية هي نقد النصوص ، وهي متابعة الظواهر

الثقافية في داخل هذه الثقافة ومن ثم اقتناص الجيد منها، لا يولد الناقد الا من خلال معاناة حقيقية للنقد، الا من خلال ممارسة ميدانية مستمرة.

ان نقدنا تعوزه المغامرة النقدية ويعوزه خوض ميادين حتى لو كانت خاطئة، ويعوزه البحث عن الظلال الخفية للنص..

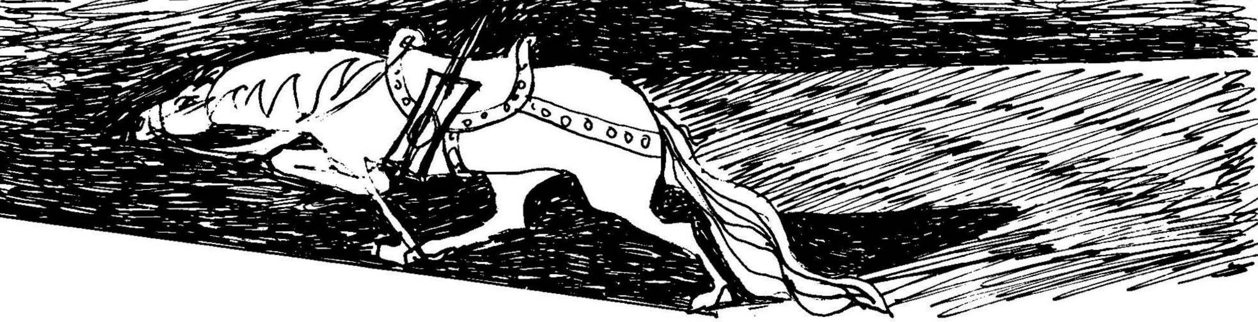
يعني تقرأ للشاعر قصيدة فتجد ظلالاً لهذا الشاعر أو ذاك، وان النقد يولد من القراءة المستمرة والدقيقة للنتاج العراقي وحده اولاً، ومن ثم للتجريب المستمر والكشوفات المستمرة.

د. العلاق: أنا اتفق مع الاستاذ ياسين النصير بشأن هذه الاشتراطات للناقد، غير انه لا نغفل حقيقة مهمة جداً تسبق الزمن، وتسبق التدريب، وتسبق الممارسة، هي الاستعداد، والموهبة..

عبدالستار ناصر: يبدو كلامي متصلاً بعد حديث الأستاذ الشاعر سامي مهدي وحديث الأستاذ الناقد شجاع العاني، وبعد حديث الأستاذ ياسين النصير، ولكنه يأتي جواباً على ما سبق..
أعرف أن بعض آرائي لا تنسجم بطبيعتها اولاً وبطبيعتي أنا ثانياً مع ملاحظات البعض، لكنني ايضا احتاج الى القول لانني كاتب قصة في هذا البلد، ان هناك أراء جاهزة ثابتة، لا مجال حتى لتطويرها أو اعادة النظر فيها، ثابتة بطريقة مؤسية ومؤسفة، أراء عن القاص الفلاني مثلاً، مأخوذ من جلسات خاصة غير مسؤولة اسميها الجلسات البطرة، بقيت هذه الاراء سنوات وسنوات دون تغيير أو اعادة المعيار الحقيقي لهذه القاص أو هذا الشاعر، انا اعرف رأياً وتعرفونه انتم بمجرد اعادة الذاكرة والذكريات الوراء. هذا الرأي تكرر مئات المرات عن قاص معروف، اكتشفت انا نفسي بعد مرور وقت طويل ان اصحاب تلك الآراء، لم يقرأوا حتى قصة واحدة جديدة لهذا القاص، لكن الرأي بقي على حاله حتى اللحظة والملاحظ الثانية أننا لم نلتفت في هذه الندوة الى ذكر ما طرأ على الساحة القصصية او الساحة الابداعية بشكل عام من انقلابات سواء كانت ايجابية أو سلبية، لاننا في الفترة الاخيرة وهي ليست قصيرة لم نقرأ حتى متابعة عابرة او أنا نفسي لم اقرأ حتى متابعة عابرة لما يكتب من ابداع صادق وجديد، بحجج كلها لا اعترف بها، هل يعقل ان تكون القصص المكتوبة مثلاً عن الحرب، قصص لا تستحق أن تقرأ... علماً أن عدد هذه القصص اكثر من (١٠٠٠) الف قصة قصيرة، الا يمكن ان نعثر مثلاً على عشر قصص استثنائية بين هذا العدد الكبير. أين كان النقد وأين هم النقاد من هذه الظاهرة، مثال.. عن شجاع العاني.. لماذا جاء بعد هذا الوقت من الصمت.

■ **د. علي العلاق:** في ختام هذه الندوة التي تطرقنا فيها الى محور العلاقة بين المبدع والناقد نشكر بأسم هيئة تحرير مجلة الأقلام الزملاء والاصدقاء من نقاد وكتاب قصة وشعراء... ونود أن نشير الى أن ندوة الأقلام القادمة هي حول المنهج والمصطلح في النقد الادبي.

■■



موت المغني

▪ حميد سعيد



فوز غائبةٌ . . فلماذا تجيئون من دونها . .
ولماذا تغيبُ ؟
غابَ المغني . .
على صوتهِ وقف الموتُ محدودباً . . يتوكأُ
لحيتهُ من قماشٍ عتيقٍ
ونظارتاه من خشبٍ . .
لاتضحكوا . .
لاتثيروا وسَاوسَهُ
وآتبعوه الى حيث كان المغنيّ يقيمُ حرائقهُ
وَدعوهُ على مهل يكتبُ الكلمات الاخيرةَ
آخرُ أُغنيةٍ في الوصيَّةِ . .
لاتوقظوا فوزَ من نومها
أتعبتها المحبّةُ

هذي التجاعيدُ . . لحن الغياب الذي مرَّ بَينَ يديها
وبياضُ الجدائلِ . . لحنُ الوداعِ الذي ظلَّ في شفتيها
فلا توقظوها . .
ولا توقظوا الحزنَ . . هذا الأليفُ المشاكسُ
صاحبي في الليالي اليها
وصاحبها
منذ ان هجرَ الضوءُ ضحكتها
وأقامَ حداداً على مُقلتيها
صوتها . .
صوتها
في غرورِ الغناءْ
ليسَ ثمَّةَ من يستطيعُ البكاءْ
فواخجلتاه . .
أماه . .
نهدايَ زمّا . .
ومن موضع الحلمتين . . تَشقَّقَ ثوبي
فكوني بقربي
صوتُهُ . .
صوتُهُ
حين أُنزلُ في القبرِ . كوني معي
وازيلي لثامي
قبليني من الثغر . حيث الثنايا
وكوني بقربي
ماتَ المغنّي . .
الظهيرةُ خرساءُ . . والريحُ خرساءُ . . والماءُ أخرسُ
صفصافتان بلونِ الرصاص
وجوهٌ بلا خواص
أقنعةُ الحزن أتلفتها المناسباتْ
جمعُ بناتَ
امرأةٌ تستعيدُ نضارتها . . وتغادرُ رقدتها
ياصواحبهُ لاتملن على النعشِ . . هذا حبيبي
كنتُ اسمعهُ في العشيّاتِ
تُزهرُ اشجارُ روحي
فيهرعُ كحلي اليه . . ويضحكُ طيبي
وأسكبُ حيثُ يمرُّ دمي وحليبي
ياصواحبهُ لاتبالغن في الحزن . . هذا حبيبي
فِضَّةُ الماءِ على الشاطيءِ . .
فاسبقنني اليها
المعزّون ينصرفون الى سهراتٍ مؤجّلةٍ
ونسهرُ . .
لاغريبٌ يقربُ من فِضَّةِ الماءِ
لاعاشِقٌ يغيبُ عن ذهبِ الغناءِ
وسيأتي . .
من صجرِ الموتِ . . او ضَجيجِ البكاء
جاءَ . .
تخبُّ بهِ فرسٌ . .
بيضاءُ . .
ينزلُ عنها . . تختفي
يتبعها . فاناديهِ
يختفي . .
هل سمعَ النداءْ
هل سمعَ النداءْ

نشيد الارض

د. علي جواد الطاهر

نشيد الأرض هي آخر قصة (أو أقصوصة) كتبها عبدالملك نوري قبل أن تصدر المجموعة الموسومة باسمها. أو هي ـ لدى الحذر في الحكم ـ آخر قصة لم يسبق للكاتب نشرها. وتمثل «المجموعة» آخر ما صار اليه فن عبدالملك نوري بعد عهد من التجريب.

وطبيعي أن يبدأ عهد التجريب ذاك بآخر ما كان قد استقر عليه الفن القصصي في العالم، ولدى العرب عموما، وفي العراق خصوصا.. ليتجه شيئا فشيئا ـ إذا كان صاحبه طموحا ـ الى الجديد والجديد جدا لايقيده قيد طمعاً بالتميز أو التفرد.

ولا تدخل في هذه المسيرة العامة والخاصة الحكاية وما هو منها واليها، ولا المحاولات الأكثر نضجاً في العالم؛ فقد استقر الأمر منذ القرن التاسع عشر ووطّده أعلام مثل بالزاك ودكنز ودستويفسكي.. على ما عرف عموما بالقصة «الواقعية»؛ وتضاف ـ أحيانا ـ الى الواقعية صفة «الانتقادية» او «النقدية» وطبيعي أن نذكر مع الرواية القصة ممثلة ـ في الأقل ـ بموباسان وجخوف.

وفي هذه القصص ـ طويلة وقصيرة مع الفارق في النسب ـ عناية خاصة بالحادثة والبطل والبيئة».. ووصف خارجي مع نفاذ الى الداخل على وجه موضوعي؛ والسائد ـ او الغالب ـ في كل حالٍ هو العقل الواعي، أو المنطق المتفق عليه حتى صار للرواية ـ والقصة ـ «عمودها» الخاص بها المألوف لديها السائرة عليه.

وهذا ما آلت اليه القصة العربية ـ وقل المصرية ـ متأثرة ـ بالطبع ـ خطى الغرب، بعد أن تخلصت ـ تدريجاً ـ من عهد المحاولة والخطأ حتى كان فيها ـ إذا اردنا الاكتفاء بمثل واحد ـ محمود تيمور، وكانت بدايات نجيب محفوظ.

ثم كانت الترجمات التي تصل الى العراق ـ من مصر وغيرها ـ فيقبل عليها القراء، ومن القراء من يبلغ حد الشغف والتأثر. وكان من أخريات ما وصل منها سلسلة «عيون الأدب الغربي» وعليها

طابع الجد والوقار ودلائل النبوغ وروائع الفن . ولها عوامل التأثير . وتعاضدت مع «العيون» مجلة «الرواية» وأشياء ترد من هنا وهناك ومن بيروت وغير بيروت .

وفتح جيل أواخر الثلاثينيات والأربعينيات عينه على هذا التقليد . فقرأ المؤلّف والمترجم ، وتلمذ وقلّد ، وتابع ، وقارب أن يبدع .

وإذا لم ندخل من التجربة القصصية في العراق عالم جعفر الخليلي الذي هو أقرب الى الحكاية ، ولقلة مايبدو على عبدالملك نوري من حصيلة الحكاية الشعبية الشفهية المتوارثة ، قلنا : ربما كان العراق أميل الى الخروج قليلا - أو كثيرا - عن عالم القصة - العربية الواقعي ، الى الواقعي الأشد انتقادا ، وقل الى الواقعية التي تنتصر للطبقة العامة الكادحة إزاء الاستغلال التي تعانيه بأنواعه ، وظلم الحاكم من يكون . فلم يتضح هذا الاتجاه في القصة المصرية ، وان كان شيء منه في القصة السورية فان العراق - في أغلب الظن - لم يتأثر بالسورية ذلك التأثر ، وكأنه دلف الى ما سارت فيه القصة الروسية حتى صارت على ما صارت عليه لدى ماكسيم كوركي وأسهمت - هناك - في التمهيد الى الثورة على النظام القيصري والاطاحة به - وكان المثقف العراقي طامحا الى شيء من هذا ضمن مفهومه الوطني .

وإنك لواقع على هذا في قصص محمود أحمد السيد - الرائد الحقيقي للقصة الحديثة في العراق . ولكننا لانقف - هنا - عند محمود أحمد السيد لبعده النسبي عما نشأ عليه عبد الملك نوري بعده .

نشأ عبدالملك نوري (البغدادي المولود في بغداد سنة ١٩٢١) وأبرز من في الساحة من القصاصين ذنون أيوب الذي اشتهر فجأة منذ أن أصدر أولى مجموعاته القصصية : «رسل الثقافة» (١٩٣٧) . ولم تأت شهرة ذنون أيوب من الفن في قصصه وإنما من المضامين ، بل من موقفه المعارض للحكومة ومن عقاب الحاكم له . . . متصلا ذلك كله . بما يسود البلد من وطنية



■ عبد الملك نوري

وأفكار ثورية وتفكير بالعامل الاقتصادي . . ومستقبل الطبقة النامية .

وذنون أيوب واحد من اخرين ، ومثل من أمثلة ، بدا رمزا لما يجيش في نفوس الناس الواعين ويجول في أذهانهم ، وتجسيما لهذا الاتجاه . وهو الذي قرأ كثيرا للكتاب الروس ، ولقي المضايقة والعنت ثم الفصل من الوظيفة وما يمكن أن يتبع الفصل من الوظيفة - ومن هنا كان النجاح النادر - الجديد جدا على القصة العراقية - لمجاميعه التي والى إصدارها بعد «رسل الثقافة» : الضحايا ، صديقي ، وحي الفن ، برج بابل ، الكادحون . . .

ساد هذا الاتجاه على أنه وطني ديمقراطي صحيح ، ينقذ البلاد من حكم فاسد ومستعمر متنفذ وطبقة جائرة ؛ ويؤدي الى الاستقلال وإنصاف المظلوم وإشاعة الحرية الفكرية . . . وهو في الشعر كما هو في المقالة ، كما هو في احاديث الواعين ، كما هو في القصة . وبدا أي مظهر اخر باهتا إلى جواره ، ومتهما أحيانا . . وعليه قامت الصحافة الوطنية ، وبرزت تسانده في الموصل مجلة «المجلة» (١٩٣٨) .

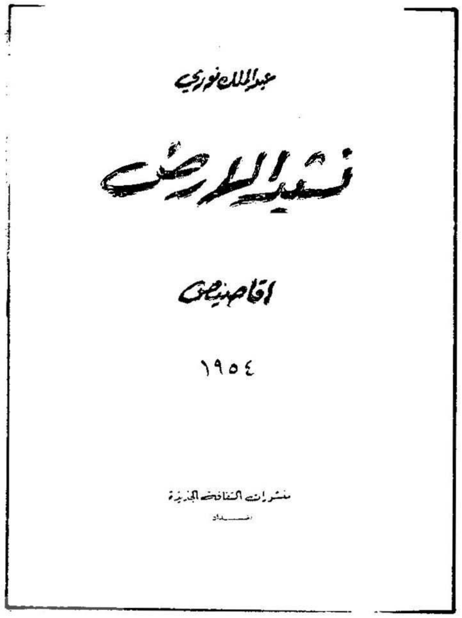
وكان عبدالملك نوري (أواخر الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات) من هذا الجيل الطالع في ظل هذه الفكرة، فقرأ وتأمل وتأثر واتصل وطمح . . وكان له من لغته الأجنبية (الانكليزية) التي حصل على الأساس منها لدن دراسته في الجامعة الأمريكية ببيروت (١٩٣٧ - ١٩٣٨) مايعينه في الاطلاع على الأدب العالمي ويزيده صلة «بالفكر والفن فيزيده تميزاً . . وقد ربط طماحه بالفكرة والفن الذي يخدمها فهو في خدمة الطبقة الكادحة المستغلة (بفتح الغين) من جود الحاكم والمستعمر والمستغل (بكسر الغين) من كل نوع. أجل، وعلى الرغم مما هو فيه من نعومة عيش (أبوه عسكري كبير بلغ درجة وزارة الدفاع) وهامشية حياته في بغداد بالنسبة الى العامل والفلاح ولكنك إذا نسبته الى البورجوازية فأن كثيراً من الآخرين حوله مثله أو قريبون منه. ولم تكن البورجوازية غريبة على مقدمات الثورة الروسية والأدباء الذي أعدوا لها - ولا تسل - بعد ذلك - عن اختها السابقة عليها: الثورة الفرنسية التي كان من ابرز صفاتها انها ثورة برجوازية. ولانطيل. لأن المسألة لم تكن - آنذاك - قائمة، ولأنها لاتعترض طريق الشاعر او القاص أو الكاتب . . . أو السياسي الثوري، ولم تعترض والده من قبل، ولم تعترض كذلك عبدالملك نوري في نفسه أو في غيره وله من حوله أمثاله من زملاء وصفاء وأصدقاء في الفكر والأدب على اختلاف في النسب في كل شيء. وكان يكفي في الوطني الثائر حسن النية وطيب النفس وصدق العمل وتبني الفكرة والاستعداد للتضحية» ورصيد عبدالملك نوري من هذه «الكفايات» غير قليل قولاً وفعلاً وكتابة. وقد عرف بها طالباً في كلية الحقوق وما أسرع مالبى حركة مايس ١٩٤١ ولقي في سبيل ذلك الاعتقال والأذى . . وشهدت له مقالات وأقاصيص . . .

عبد الملك نوري وطني . . . ويخلبه التيار الذي يدعو الى صراع الطبقات ويقوم عليه في التطور والعامل الاقتصادي والمستقبل الأفضل للطبقة النامية. ولكنه - وربما بسبب أو أسباب من نمط معيشته ومسلك ثقافته - مال كذلك - إلى تيار فني آخر في القصص الغربي - لعله لم يتهيأ لذنون أيوب فيما كان يقرأ وما كان يكتب، أو انه تهيأ فما عبيء به أو شغله عن «رسالته» ومفهومه الفني ومقدرته الخاصة به. ذلك هو التيار النفسي المشتق من «علم النفس» في اكتشافاته ونظرياته ونفوذه الى القصة في شؤون الأحلام والعقد والجنس والشعور بالنقص وأزدواج الشخصية والمواقف المحرجة مما اقترن بفرويد ومدرسة التحليل النفسي كلها. لقد مر شيء من ذلك لدى رصيف له أكبر منه سنا واكثر تقدما في القلم هو عبدالحق فاضل (المولود في الموصل سنة ١٩١١) صاحب قصة «مجنونان» (الموصل ١٩٣٩) ولكن هذا التيار لم يجيء الى عبدالملك عن عبدالحق فاضل على وجه التحقيق مع قرب لعبد الملك من عبدالحق القريب من ذنون أيوب وصلة الثلاثة بمجلة «المجلة». وإنما جاء عن قراءة باللغة الانكليزية وربما عن أحاديث جرت في الجامعة الاميركية يوم كان في بيروت وعما صدر بالعربية مؤلفاً أو مترجما. فكان وعيه أحدث وأكثر تعقيدا.

والجديد في أمر عبد الملك جمعه بين الاتجاه النفسي - النفساني (الفرويدي عادة) والتيار الاقتصادي الاجتماعي، وكأن الاتجاهين في ذهنه يتناسقان وانهما يزيدان لديه من درجة التجديد ومنحه ضرباً من التميز الفني.

أكان ذلك الجمع معروفا مقصودا لدى جماعة التيار النفسي (وقل النفساني) أو لدى أرباب التيار الاقتصادي (وقل المادي) أم كان متناقضا لديهم هذا وذاك يدفع ذاك، وأقل ما يمكن أن يكون فيه لدى المذهب المادي أنه يشغل القارىء والمؤلف عن المشكلة الاقتصادية المباشرة، ويغمض القصد الايقاظي المطلوب في عامة القراء. وربما بدا ترفاً الى جوار الحرب على الاستغلال بأنواعه.

أجل . . ولولا شعور عبدالملك نوري بإمكان التناسق . . لما تبناه - مخلصا - ولما بثَّه في سياق تطور فنه الى قصصه الأولى. وهاهوذا يقدم على الخطوة العملية - وهو طالب في كلية الحقوق - فينشر قصصه (أو أقاصيصه - كما كان يسميها) الأولى في مجلة



■ غلاف الطبعه الاولى من نشيد الارض

«المجلة» (آب ١٩٤١ ـ تشرين اول ١٩٤٤) وهي: بدرية، تحت جنح الظلام، نقمة الوثن، الزعيم، ضمائر، الشارد (دليلنا الى قصص عبدالملك نوري في أماكن نشرها تواريخ النشر، كتاب الدكتور عبد الاله أحمد ـ فهرست القصة العراقية، بغداد، دار الحرية ١٩٧٣).

وينشر في مجلة الرابطة ـ منذ ١٩٤٤ قصة ـ او اقصوصة ـ الديك الملحد. وللمجلتين دلالتهما في الحياة الديمقراطية ودعوتهما الى الاصلاح (حد الثورة أحيانا).

ثم يتضح الأمر ـ وقد تخرج عبدالملك نوري في كلية الحقوق سنة ١٩٤٤) ـ على وجه السياسة العلنية إذ تجاز الأحزاب، ويبرز حزب الشعب (الذي يرأسه عزيز شريف) وعبد الملك نوري عضو في لجنته المركزية ومحرر في لسانه: جريدة «الوطن» وينشر فيها ـ فيما ينشر ـ حكمة اليوم (١٩٤٥) وليلة في العاصمة (١٩٤٦.

ويصدر في هذا العام (١٩٤٦) أول كتاب له: رسل الانسانية وقصص أخرى ـ بغداد، دار الأمل.

وللعنوان دلالته على ما كانت الطليعة الأدبية فيه، واذا اتفق مع العمل الأول لذنون أيوب (رسل الثقافة) في كلمة «رسل» فقد اتسع عنه في كلمة «الانسانية» ـ وبين العامين نحو من عشرين سنة والاتجاه في نمو وتوطد مع علمنا أن رسل الثقافة هم المعلمون، ورسل الانسانية هم الأطباء..

الكتاب ـ أو الكتيب ٩٩ صفحة صغيرة ـ أربع أقاصيص، الأولى منها بعنوان رسل الانسانية ـ يقصد الأطباء! ـ أقرب الى المسرحية يليها: مأساة الفن، عمر بك، الدكتور عزمي.

كان الكاتب فيها «إنسانيا» أخلاقياً، مع المضطهدين على المستغلين، يختار موضوعاته من صميم المجتمع ولكن بشأن من النظريات النفسانية. أجل، ولكن لاقيمة لذلك إلا لما يكون من شأن التجريب والتدريب... والاعداد.

والّا ففنه في «رسل الانسانية» ليس بشيء وواقعيته على أبرز ما يكون وأثر بيّن لمذهب ذنون أيوب فيها، ومثلها نفسانيته من البروز التعليمي «الغشيم» وكأن انفكاكاً بينهما وفي كل شيء.

ولو توقف عبد الملك نوري عند هذه المرحلة لما كان له كيان في تاريخ القصة العراقية.

ولابد من زمن.. تستوي فيه التجربة وتتقارب المتناقضات، وتشتد صلة الكاتب بالمكتوب عنهم أو عنه. وقد يزيد شغله الشاغل في السياسة من هذه الصلة.. وان كان في هذا الشاغل ما يحتمل زيادة في التعليمية، ويهيء فرصة الانصراف عن القصة. وقد كان له فيما كان من كتابات: عبدالملك عبداللطيف نوري ـ شعبنا ينتفض. بغداد ١٩٤٨

ولكن العنصر القصصي جوهري في شخصه والتطور الفني أساس في تصرفه وطماحه..

وتزداد الحاجة الى الزمن لدن اشتداد المتناقضات وتزايدها. وما تزحزح الرجل عن مبدئه الثوري الاجتماعي الاقتصادي، ولكنه «أوغل» في الاتجاه النفسي بأن نفذ الى ما عرفه القصص الغربي (فرنسا: بروست، انكلتره: وولف، أمريكه: فولكنر..) باسم تيار الوعي (او المونولوك الداخلي) حيث لايطفو من

(جبل الثلج) إلا أقل القليل، وعالم الانسان الحقيقي ليس هذا العقل الواعي المنطقي، وإنما هو ما تحت هذا العقل من لاوعي يتكشف لدى أول فرصة من نوم أو حلم أو مرض أو ضيق او خور، يفقد فيها العقل الواعي سيطرته أو يكاد.

بل إن عبدالملك نوري زاد على التيارين المتناقضين ثالثاً هو الوجودية وهي في أوضح عواملها بؤس الحرب العالمية الثانية؛ وأقل مظاهرها في النص الأدبي: روح التشاؤم أو العذاب أو الوقوع في العبث واللاجدوى مع إحساس بعجز إزاء المصير بما يصل حد الغثيان وان ادعت الارادة والاختيار والرفض.. على نسب في فهمها والتأثر بجانب من جوانبها وعلم من اعلامها..

لقد زاد في نسب التيارين (الثاني والثالث) قراءات للمتيسر بالانكليزية، والقليل الذي في العربية، وصداقة في جماعة يتلازم أعضاؤها يجمعهم الفكر الأدبي والشاغل الفني. فيهم: نهاد التكرلي، وفؤاد التكرلي، وبلند الحيدري، ونزار سليم وينتظم خيطهم أديب فلسطيني أنهى دراسته الجامعية في انكلترة وقد تمكنت اسرائيل من العرب وفلسطين (سنة ١٩٤٨) فلجأ الى العراق واستوطنه. ذلكم الشاب ذو الأثر الذي يذكر في هذا وهذا، الهائم بالجديد لذاته ولغير ذاته، ومن الجديد تيار الوعي والوجودية.. ذلكم هو جبرا ابراهيم جبرا وكأن بعده عما وقع مما وقع لقومه في فلسطين كان عاملا - فيما كان - من الحاحه فكراً وفناً وقولاً وفعلا على ما لايتصل بالهم الفلسطيني الذي يقتضي أول ما يقتضي العمل الثوري أو الفكر الثوري.

المهم.. ان على أديب «ملتزم» مثل عبدالملك نوري أن يوفق في نفسه ثم في فنه بين ثلاثة تيارات متناقضة هي: الماركسية وتيار الوعي والوجودية. ولعله رأى ذلك في أخضاعها لصورة من صور الواقعية: الأصل فيها الهدف الوطني الثوري الذي يحرر الانسان، تتخلله مواقف من الاتجاهين الآخرين على أنهما مما يعتري «الانسان، ويعتري هذا العراقي الذي تقوم عليه القصة بحكم النفس وبحكم المجتمع، فهما إن شئت خادمان للاتجاه الأول الأساس - أيمكن ذلك؟

انه يتلقاها متفرقه، ويعيدها متحدة، معتمدا على حسن النية وطيب النفس وسلامة القصد وصحة الوطنية. وذلك ممكن - وقد وفق من قبل بين نعومة العيش والماركسية - وأمكن فعلا بوجه من الوجوه. ويبقى النقاش في السيطرة التامة على «الملغمة» ومدى العمق وهل يحصل؟

هذه هي - فيما يبدو لنا - خلاصة التكوين الفكري لشخصية عبدالملك نوري، يتبعه التكوين الفني وهو يمسك بالقلم ليكتب قصصه ويرسل بها الى مجلة «الأديب» (البيروتية) أواخر الاربعينات (١٩٤٨ - ١٩٤٩): «فطومة»، «جيف معطرة»، «ذبول الخريف»، «بقايا رماد»، فيهي لنفسه اسماً يذكر ومجلة «الأديب» في مرحلة ازدهارها ولها القراء في كل مكان ولاسيما طلاب الجديد من كل نوع شعراً ونثراً ونقداً دون أن يكون للمجلة ماركسية أو أي التزام سياسي صريح مباشر تشجعه أو تمت اليه بل إن الفن فيها أولاً.

وكان دخوله عالم مجلة «الأديب» بقصة «فطومة» مصحوباً بدعاوة طبيعية هي حصوله بها على الجائزة الأولى للمسابقة التي أقامتها المجلة وزاده ذلك تشجيعا على السير في الطريق الجديدة عاملاً على الانتفاع بالتيارات الثلاثة في توطيد قلمه مع قصد خاص في أن تبدو قصصه بشكل يختلف عن المألوف في تسلسل الحادثة وإدارتها.

هي مرحلة أخرى، ولنقل: ثالثة، في مراحل التدريب والتجريب. وفي تلك القصص مايقرأ وقد جمعها القصاص وهيأها للطبع في كتاب ورد أعلان عنه سنة ١٩٥٠، ولكن الكتاب لم يصدر ولم يطبع. ولا بأس. فليس في جملتها شيء، إن إهمالها لايورث ندما.. لأن القاص سيخطو - وعلى صفحات مجلة الأديب وبفضل من المفهوم الفني لهذه المجلة - خطوة أخرى هي الحاسمة وهي الجديرة بالاهتمام، وهي التي جعلت من عبدالملك نوري عبدالملك نوري (١٩٥٤ - ١٩٥٣)

هذه القصص هي عبود (سبتمبر ١٩٥١)، المزعومة (نوفمبر ١٩٥١)، الرجل الصغير (يناير، ١٩٥٢)، ريح الجنوب (ابريل

١٩٥٢)، غثيان مايو ١٩٥٢. العاملة والجرذي والربيع. (أغسطس ١٩٥٧) لقد بلغ قلمه أقصى ما يمكن أن يبلغه من التمكن، وفنه من وضوح السمات.

وصادف عام ١٩٥٣ صدور ثلاث مجلات جديدة قريبة ـ أو تقربت ـ اليه هي الأسبوع البغدادية وقد أعاد فيها (١٥ مايس) نشر «الرجل الصغير» في الآداب البيروتية وفد نشر فيها «صديقتان» (مايو)، و«الثقافة الجديدة» البغدادية وقد نشر فيها: «الجدار الأصم» (كانون أول) ـ ونذكر مجلة رابعة هي «أخبار الساعة» نشر فيها «العاملة والجرذي والربيع» (حزيران ١٩٦٣) قبل نشرها في الأديب» ويأتي نشوء مجلة «الثقافة الجديدة» في بغداد وطنية تحمل فكرة الثورة على أساس ماركسي، ولعبد الملك نوري ارتباط بها ومكان فيها. وعزمت «إدارتها» على إصدار سلسلة مطبوعات الى جوار المجلة نفسها وباسم المجلة كذلك (الثقافة الجديدة) فكانت المناسبة الطبيعية للقاص في أن ينظر في الذي كتبه منذ بدء الخمسينيات فيختار ستا منها يرتبها ترتيباً جديداً هكذا: الرجل الصغير، عبود، غثيان، ريح الجنوب، العاملة والجرذي والربيع، الجدار الأصم. ويتوِّجها بسابعة لم ينشرها من قبل هي «نشيد الأرض وقد صدر الكتاب باسمها هكذا: عبدالملك نوري ـ نشيد الأرض، أقاصيص ١٩٥٤، منشورات الثقافة الجديدة، بغداد ١٢٥ ص. ولم يتبع التسلسل الزمني لدى درج الاقاصيص الست في الكتاب، وإن بدأها بـ «عبود».

و«عبود» (ص ص ٤٥ ـ ٥٤) شاب مشرد لامال له ولا جاه ولامسكن، يعيش ملازما لكلبته (بوحية) ملازمة عشرة حميمة، وصبية البلد يسخرون منه ويضحكون به وهو وإياهم في كروفر. أما مثله الأعلى في السلطة الاجتماعية الذي بلغ مبلغ العقدة منه فهو شرطي المرور، وهو يقلده فيما يتهيأ له من ملابسه (حزام العسكري..) ويتقرب من شرطي المرور نفسه ويأتلف معه حتى استطاع أن يحل محله في تنظيم السير عندما ينشد ذلك الشرطي الراحة والتخفف من وطأة العمل.

وهكذا تسير الأمور، ويسير العرض.. الى أن حل يوم تعقدت فيه الحال حين ظهر «مأمور البلدية» على شكل حاكم رهيب (بتآمر مع شرطي المرور كما يبدو) وأمر بالقاء القبض على عبود وزجه في سرداب مظلم حتى إذا أطلقه تاب عبود عن الاقتراب من شرطي المرور خوفا ورهبا.. مع إحساس الشرطي نفسه بالحاجة الى عبود ليقوم مقامه مؤقتا في تنظيم السير، ودعوته إياه الى ذلك. انه في أعلى درجات الخوف والحزن والأسى.

فما العمل، لحل تلك العقدة الجديدة التي استحكمت؟ ماذا يعمل الشرطي نفسه؟ المصارحة، أن يخبره أن ذلك الذي ظهر بمظهر الحاكم ليس حاكما وإنما هو مأمور بلدية فقط. وهكذا فعل. فكانت دهشة ومزحة لم يجد عبود تعبيراً عنهما غير أن «ينهال فجأة على بوجية بالقبل الصارخة المشتعلة يودع فيها فرحته بالحياة»، و«لم يكن من عادته أن يقبلها أمام الناس». ان ذلك الاعلان تعبير عن الدهشة والفرح، وتعبير كذلك عن الشعور بالحرية، وغياب عوامل الخوف، ولم يخاف؟

كان لابد للقصة من حل، وللفرحة من دليل، وللسر من افتضاح، ومكان العامل الجنسي في الفن وفي حياة البشر مكان ضرورة وطبيعة، وإذا فقد امرؤ النهج الطبيعي لجأ الى غير الطبيعي، الى جوار عامل التعويض عن النقص الاجتماعي بتقليد شرطي المرور، وهكذا ترابط الجانب الجنسي مع الجانب الاجتماعي.

واختار الكاتب للايصال موقف الراوي، فيسرد الخبر تقريرياً مسرد الشاهد القريب من الحدث منذ البداية حتى النهاية مستدرجا القارىء الى وصف الشخص فيما هو عليه أو مايريد أن يبدو عليه، والمامه بالمكان والشخوص الثانويين.. أشبه بمسيرة القصة التقليدية مع وعي خاص للنسب بالاستحضار والتخيل والزيادة، تقليلا لظاهرة التجريد وإغراء بمظهر معايشة الفعل، وكان اختيار اسم البطل (عبود) مناسبا جداً على وجه من الشعبية. ولابأس في أن تبدو مع العرض عقدة وأن يبدو مع العقدة حل بشرط من سيرة هادئة. وإذا رأينا الأمر كذلك ـ وهو كذلك ـ فلا بد من أن يكون مأتى ذلك واقعية التجربة وواقعية شخص بعينه اسمه

عبود وقد اختمر الواقع في نفس الكاتب وشغله ورآه موضوعا صالحا فتأمله في أناة ورسم خطته في إحكام كمن يريد أن يأتي عملا يرتضيه الآخرون والنقاد، ويرتضيه هو بما يسرب خلاله من موقف ورأي وبما يهيىء له من عوامل الفخر والشهرة.

وتأتي اللغة عنصراً ملحوظا فيما يرعاه الكاتب لتمر سلسلة «منسجمة، قصصية حديثة، فما هي بالمبارزة اللفظية وما هي بالرقة الشعرية، انها اللغة المستساغة التي تبدو، لتمكن القلم منها، بسيطة.

ثم إنه يختار للصراحة الجنسية ما يلمح اليها حيث «العصافير يمتطي بعضها بعضها» «ولابد من أن تكون أم صبحي فاحشة». وإنه يختار التكرار سعياً وراء تأكيد ايقاع موسيقى: «انهم يضحكون عليه، إنهم يضحكون عليه كل يوم». «انه يحبها، إنه يحبها كثيراً».

ولايرى بأسا من الحوار بالعامية إذا كان ذلك على قلة ولدلالة، ولايرى بأسا كذلك من مفردات من العامية: لبطات، خرمشت: أو مايبدو عاميا: (تف عليها): وليس ذلك عن قصور عن الفصيحة، وهو الذي يعرف جيداً كلمات يستعملها مناسبة من نوع «أقعت»، بل إنه ـ وليس هذا في مصلحته القصصية ـ قد يستعمل مفردة مغرقة في الفصيحة ـ أو التفاصح ـ مع إمكان الاستغناء عنها بالأسهل، فتراه يقول: يتوارب الباب بدلاً من يسد الباب. وانه يقع في تعبيرات أدخل في الشاعرية التي لاتناسب سياقها: «وعبود يفيق قبل أن تنفض العصافير عن أجنحتها أنداء الفجر» أو تعبيرات استعارية أقرب الى التنطع: «ويقمع ـ عبود ـ عواء جوفه الخاوي بالمسير في أروقة الحديقة المهجورة»، «الضفادع ترسل أغاريد أعراسها المتصلة في جوف الليل». وقد يقع في الخطاء الصرفي فيكتب «يجرأ» وهي يجرؤ؛ والنحوي فيقول: «يأتي اليه.. والشارع خاليا» وهي.. خال. يبقى أن عبود انموذج اجتماعي شاذ، قد يوجد منه واحد فقط في المجتمع الواحد أو البلدة الواحدة يعيش على هامش المجتمع لما يبدو عليه من خلل في تفكيره ـ والقصص الواقعي الاجتماعي لايعنى ـ عادة ـ بالشاذ ولكننا إذا نقلنا المسؤولية في الخلل من المحكوم الى الحاكم، وانه ما كان ليكون لو لقي صاحبه (المحكوم) حقه الطبيعي في الحياة من بيت وزوجة واحترام.. خرجنا من الخصوص الى العموم: إنه الحرمان الذي يجب الا يكون!!

وهذا صحيح. ولكن الطابع العام للقصة يبقى في منطقة اصطياد الشاذ، وهذا الشاذ قد يجعلها أقرب الى الطرافة منها الى المأساة. ـ فهي أقصوصة، بمعنى القرب من الحكاية قياساً الى القصة التي يطبعها الجد.

والمنتظر ـ في حدود ما تعرف من فكر الكاتب ـ أن تتضاءل هذه الظاهرة على الزمن أو تختفي إن أمكن: وتقترب من هذا المنتظر في «الرجل الصغير».

و«الرجل الصغير» (ص ص ٢٩ ـ ٤٢) هو الولد الذي من حقه الطبيعي اللعب والشبع والمدرسة..، ولكن فساد المجتمع الذي يعيش فيه، ويتمه، وفقر أمه، كل اولئك تطلّب منه أن يقوم بما يقوم به الرجل؛ فهي قصة أسرة فقيرة لم يبق منها تحت سقف واحد سوى أم شبه معدمه وابن طفل (عباس)، وتشتت الآخرون بحكم طلب لقمة العيش: الأب يموت، والأخ في الكويت، والأخت (مسعودة) متزوجة بعيداً عنها. وحين تمرض الأم وتشرف على الموت ترسل ولدها الطفل الكادح في طلب أخته بعد أن تسلّمه عشرة فلوس (أجرة السيارة ذهابا)، ولكن لا أحد من سواق السيارات يأبه للطفل و «يتصدق» عليه صاحب سيارة خصوصي... ولكن الطفل يضل الطريق، ويبقى يسير ويسير باحثا متخبطا مضطربا على غير نتيجة، والألم يعتصره، وتراوده مخاوف من أساطير ـ معها عن الجن والطنطل.

يدير الكاتب الحادث القائم على مسيرة عباس نحو أخته إدارة إخبارية.. مع متابعة للحالات النفسية التي تعتري الصبي من خوف وشعور بالهوان وقلق وتصور للحال التي تعانيها أمه والهلع لضياعه ومصيره.. مع التفاتة الى حالته المادية في لباسه المزري والطرق التي يمر بها والسيارات واستحضار ساعات من استذكار رغبته الحبيسة في أن يذوق الدوندرمة، وخوفه المستقر في نفسه من زوج أخته.

إن الكـاتب ينوب عن «بطله» في الاستحضار والاستذكار والتداعي تحت وطأة من الحرمان والعذاب الغاء للجانب النفسي الذي تحفل به القصة الى جوار احتفالها بالجانب الاجتماعي في بيان ما يعانيه الفقراء في مجتمع حائر تنبيهاً ـ لمحاً ـ الى وجوب حصول التغيير نحو الاحسن ـ وكان اختياره للطفل إذ حكم عليه المجتمع بما يطلب ولو كان الكاتب أكثر الحاحا في القصد الى «تيار الوعي» لجعل «الحادثة» على لسان المتكلم ـ لسان الطفل نفسه، مثلا ـ ولم يلتزم منهج الراوي بضمير الغائب. ولكنه لم يفعل وكأن الهدف الاجتماعي أغلب عليه؛ والسرد الاخباري أنجع في الوصول الى القارىء الذي يسعى الكاتب الى اجتذاب وتفهيمه واستثارته.

وهو ـ في هذا ـ مازال قريبا مما كان عليه في «عبود» ولابد من أنه فعل ذلك عن وعي، وخلال خطة مرسومة. ويبدو الاختلاف هنا في النهاية المفتوحة المتروكة من غير حل فلا الطفل وجد ضالته، ولا مسعودة علمت من الامر شيئا. أما الأم فلا بد من أنها عانت ساعات مرّة من الاحتضار. ويمكن لنا أن نتصورها تموت وهي على ماهي عليه من مرارة وسخط على المجتمع الظالم. ونتصور في النتيجة المفتوحة عذابا مستمرا يعانيه المظلومون في المجتمع ـ عذاباً متصوَّراً ولكن مشتق من الحقيقة.

ومن يدري فلعل القاص رأى السرد قد طال دون أن يقع على حل صريح مناسب، ولعله اختار الطفل ـ منذ البدء ـ على سبيل القاسم المشترك الأعظم المتصوَّر وجمع حوله وعليه المصائب... فكان في ذلك شيء ـ ولو قليل ـ من المقالة وشيء من الملل...

واللغة هنا في عمومها كاللغة هناك جودة وقد يتخللها حوار بالعامية، ومفردات من العامية (الهوسة، يكش الذبان)، وعامية ـ فصيحة (خصاص الأبواب)، ورفع من العامية كلمة «يرچى» الى يركى ظهره بمعنى يتكىء، وألمح الى مفردات يمجها الذوق دون أن يذكرها نصاً كالمخاط.

وقد يقع على استعارة في غير مكانها (الشمس رقدت).

وزادت نسبة التكرار عما كانت هناك، وربما كانت أكثر من اللازم. «صوت رجل واحد، رجل واحد»، «يخاف يخاف أحداً»، «انه يحب امه، يحبها كثيراً»..

وقد يخطىء فترد لديه؛ و«كانت اذنه تظن تطنينا» وهي طنينا»؛ و«يحملق ضوءها» والأصح «ضوؤها»؛ و«بضعة نسوة» والصحيح «بضع» وبعد فاذا كانت «عبود» تمثل فرداً وكانت «الرجل الصغير» تمثل جماعة بل مجتمعاً... وهي في هذا أدخل في قصد الكاتب ومذهبه، فان «عبود» أبقى في النفس وأسمح في الأداء. وإذا افتقد قارىء فوات مناسبات تستدعي حوار «الرجل الصغير» مع نفسه فيحسن به أن ينتظر قليلا قبل إعمام الحكم. ففي «ريح الجنوب» ما يفتقده القارىء ويتذكره الكاتب وفي ريح الجنوب (ص ص ٧١ ـ ٨٤) تحمل أم فلاحة (خضيرة) همًّا كبيراً من أجل ابنتها الشابة الجميلة العمياء (خاجية). ولابد من معالجتها. واستمعت الى نصح جارتها (وضحة) المؤيد بدليل غيابي بأن تذهب بابنتها الى «الشيخ محيي الدين» ليبصق في عينيها فيشفيها بكرامته، وأجر الشيخ محيي الدين محدود، لايقل عن خمسة دراهم، ولدى خضيرة ديك تأخذه معها لتبيعه بخمسة دراهم في البلدة التي يقيم فيها الشيخ. والشيخ محيي الدين بعيد عن قريتها، ولابد من القطار، وقد ركبت القطار ومعها ابنتها وديكها باذلة جهدها في ضبط الديك بقبضتها. وسار القطار، ولكن ما حانت فرصة للديك من محطة وقف فيها القطار وفتح الباب، حتى فرّ بنفسه الى الخارج..

الهدف واضح، إذاً، في الانتصار للمظلوم وفضح الظالم وبيان تقصيره. الهدف انساني؛ ولكن ليس بالهدف وحده تكون القصة.

رسم الكاتب خطته لتحقيق هذا الهدف وجعل البدء استدراجيا خبريا نحو الأسى ـ وقد صار ذلك معروفا في منهجه ـ ليدين السياسة القائمة من غير خطابه ووعظ وضجيج ونص على السياسة بحروفها، ودون أن يعرض الحادثة حكاية مجردةً عظاما لايكسوها اللحم والجلد. ومن هنا جاء وصف القطار، وزحمة

الناس فيه، والوساخة والذباب، ومظاهر الادقاع لدى المأكل والملبس والتصرف، وشيء من الطريق الذي يمر فيه.

وليس هذا مهماً لدى الكاتب في الفن الذي يقصد اليه في التجديد والتميز. لأنه الجانب الخارجي المنظور الذي لاكه القصاصون وبالغوا؛ ومزية الكاتب الايجابية هنا اعتداله واكتفاؤه بالضروري، وان كان لدى السلب يبدو ـ أي الوصف ـ على لسانه وعن مشاهدته أكثر منه صدوراً عن نفس خضيره ومشاهدتها. ولنذكر أن مجتمع «خضيرة» لايستعمل كلمة «سيدنا» مع «الحسين» وان الذي يستعملها هو مجتمع الكاتب. وربما شمت تدخلاً منه في مكان (ص ٧٩).

أما هَم الكاتب الفني الأول فهو الحال النفسية التي عليها خضيرة (الأم)، تلك الحال التي استولت عليها وشغلتها عما حولها وجرت «تياراً» غير منظور و «عقيدتها» فيتابعها القارىء عن قرب لدى ذكرها نعم الله وكرامات الشيخ محيي الدين ونصيحة جارتها، والليلة السابقة على السفر وزواج ابنتها عندما تشفى من العمى والطريق من القرية الى المحطة..

ويطول هذا الحوار الداخلي، وكأن المؤلف يدرك ذلك فيداريه بانتباهات عابرة الى «الماحول»، والى التأكد من وجود الديك ـ ولهذا التأكد أهميته البالغة لأن ثمن الديك وحده هو المفتاح الى الشيخ الذي سيشفي خاچية، وفقده تحطيم للأمل الكبير وزيادة ثقيلة على البؤس الطويل.

ويزيد الكاتب جديداً الى الجديد بأن يجعل الديك في القطار تحت مفعول «تيار الوعي» فكان ـ أي الديك ـ «يحلم أحلامه الغريبة (...) وفي رأسه الصغير تنبعث ذكريات أمس سعيد: الحبوب التي كان يلتقطها. تلك الدجاجة البيضاء الحبيبة يمتطيها بضع مرات في اليوم ويحس إحساسا لذيذا بفحولته. أما الآن فهو لايدري الى اين يساق. وأي مصير سيكون مصيره. انه لايعلم شيئا من امره...»

ويترك ـ الكاتب ـ الديك فترة لينوِّع في الجو ثم ليعود اليه بل لينوب عنه. «إنه يفكر الآن بحبوب البطيخ»..

وقد يبدو هذا طريفاً، ويدخل في باب الاستقصاء الذي يتابع فيه كاتب شخوص قصته... ولكننا لسنا في معرض الطرافة، والأمر جد، حتى في الجديد النفساني المبتغى. والشرط في الجد أن يبدو جداً، ويضعف هذا الشرط لدى المبالغة ونسبة الشيء الى غير موضعه. فكيف إذا زاد الكاتب على منولوك» الديك وجنسيته مسائل من مشاغل الوجوديه في المصير والارادة والعبث والحرية..؟ وكادت قصة الديك تكون قصة أخرى لذاتها داخل القصة ومعها.

كان من الممكن التخفيف من هذه «الافتعالية» بأن ننسب بعضاً من هذه الافكار خلال «سبحات» خضيرة نفسها لتدخل ضمن استرجاعاتها واستحضارتها، ونعرض للباقي بضمير الغائب على سبيل الوصف والسرد.

ثم ما للبنت الشابة العمياء (خاچية) ولهذا السلب المطلق خلال السفرة كلها وكأن الأمر لايعنيها وكأن لم تكن لها آلامها وآمالها ولم يمر بخاطرها شيء ولم تشك أو تفرح بشيء. أما جرى «تيار» في «داخلها»؟!

وتبقى اللغة هي اللغة جودة وهي قصصية في نسجها وسط بين الجفاف الشديد والطراوة السائلة. ولكنها لغة الكاتب أكثر منها لغة المكتوب عنها. يستعمل العامية على قلة وفي مكانها (عتر، كفخ) ولكنه لم يفد من عنصر الحوار الذي لابد واقع بين الام وابنتها (في الأقل)، لقد ذهب «الحوار» ضحية «المونولوگ» و «السرد».

وقد يتصرف بالفصيح (الجدار الشائظ)، الثوب الراهل) وربما ورد ذلك عفواً.

وقد يتفاصح ـ دون حاجة ـ (شواظ، روائح فاغمة) وقد يخطىء فيقول: «وطأ» بدلا من وطىء؛ و «بكيت» بدلا من بكت؛ و«كانت بطن خضيرة» بدلا من كان. ولكن غير المستساغ من مجموع هذا قليل يمر دون أن يصرخ في الاعلان عن نفسه. وكان يمكن أن تتضاءل نسبته أو تزول لو كان المؤلف شديد القرب من العالم الذي يخوضه.

وما يقال في اللغة يقال في غيرها دون شك في اخلاص الكاتب لفكرته . أجل، وكل ما في الأمر أنه طرق عالما لم يألفه ولم يعشه فجاءت الأشياء أقل انسجاما وعمقا، وانها ترجع الى السماع والتصور خلال السماع أكثر فاترجع الى المعاناة.

ولا تدري لم لايأخذ مادته من عالمه، من تجربته، من عالم البورجوازية على سبيل الادانة؟.

وتبقى «عبود» أبقى واسمح لمعرفة عن قرب أكثر . .

ولابد من هذه المعرفة «عن قرب أكثر» لنجاح فني أكبر، ولابأس بها ـ لدى طلب الفن ـ إن جاءت فردية خاصة ورب عموم اجتماعي ألمح اليه مؤلف بارع خلال خصوصية ـ وهذا ما سنجده ـ بوجه من الوجوه ـ في «غثيان» غثيان (ص ص ٥٧ ـ ٦٨) ـ والغثيان ـ كما هو معروف ـ حال تعتري المرء من منظر كريه أو عمل يثير الاشمئزاز والتقزز صار يعرف ـ تبعا للاستعمال المصري ـ بالقرف وهي تكاد تقترب من القيء وقد تبلغه.

والحال يعتري الناس من كل فئة. وهي هنا تعتري شابا أنيقا من طبقة موسرة ذاق نعمة الحب ـ وربما الزواج عن حب ـ مع فتاة أنيقة جميلة من أسرة موسرة . . ولكنها «طارت» عنه، وزاد زمن الفراق على العام. وحدّثت الشاب نفسه أوحدثته غريزته الجنسية بأن يرتاد مواطن البغاء وهو يعلم ـ و«ربما لخبرة سابقة ـ أن الوسيط اليها القوادون المنتشرون في مكان يعرفه.

قصد المكان، فلا حق واحد منهم، فوقع متردداً بين الرفض والقبول، وانتهى الى الانقياد . . والوصول الى «البيت» فاذا كل شيء في المكان يثير الاشمئزاز، ولاسيما تلك «المرأة» التي كتبت له. وما عليه في هذه الحال غير التقزز وغير النكوص . . . ومن ثمَّ الألم لما أوقع نفسه فيه من «حقارة».

بدأها الكاتب بضمير المتكلم. وهذا يزيدها قوة ووقعاً في نفس القارىء لاسيما اذا كان الذي سيقصه المتكلم لايعني الفخر وانما الاعتراف والألم والندم . .

ثم إنه يسمح بفرصة لما في الداخل من ماضٍ وذكريات لأن يطل بنفسه. وتأتي المتابعة طبيعية في حركات «البطل» وسكناته لدى حاضره وماضيه من الخارج أو من الداخل.

وهو إذ يقطع الطريق بين البدء والانتهاء ينبه ـ أو يتنبه ـ الى ما حوله من شارع وناس وبيت يدخله وأناس في ذلك البيت وغرفة منه يدخلها وتغلق عليه. يجري ذلك على وجه من الدقة والاقناع بالصحة متناوباً أو متساوقا مع مافي النفس من مجرى الواقع من انفعال وتأثر يسودها السخط عادة، ومن أفكار الارادة والمصير والحرية تغلب على الحال وموقف الشخص مرتبطا ارتباطا وثيقا بطبيعة وتجربته وبالحال التي عرفها أو يعانيها من شأن الجنس بين امرأتين واقعتين على طرفي التناقض.

في القصة شيء من كل شيء: الوصف، الوعي، اللاوعي الجنس، الوجود، المجتمع . . ولكن بقدر متناسب تمليه التجربة القاسية المختمرة في الذات بانتظار انطلاقها هادئة.

وهاهي ذي تولد مكتملة، متراصة الأجزاء، دون عوج، والكاتب يعي تجربته جيداً ويعي فنه، واذا تدخل ففي القليل لأن الأجزاء أجزاؤه وقد ربطت نفسها، وليس سهلا عليه أن يزيد في نسبة لم تكن وما به حاجة الى افتعال اللاوعي والوجودية أو الماركسية ـ إن القصة توفر أشياء كثيرة تهمه ويطلبها دون تكلف او تطلب. فما هي الاصلاحية الوعظية الخطابية «الرخيصة» التي تفرض على الكاتب الاجتماعي ـ وربما الماركسي ـ افتعال العطف على البغي ضحية مجتمع فاسد النظام؛ فالبغي كريهة مهما تكن الأسباب، والقواد كريه مهما تكن الدوافع.

ولا هي من تيار الوعي بالمعنى الدقيق أو الصريح، وإنما هي موقف نفسي وانفعالات انسان سوي ضمن نشأة خاصة. وماهو بالمريض او السكران او «السارح» الذي يقع في غيبة من سلطان عقله الواعي.

ولا هي المتحدثة عن المصير والاختيار والحرية بقصد مفضوح من الوجودية وانما جاء الشيء من أولئك منبثقا عن التجربة الخاصة وليس من ذهن الكاتب ويبقى الكاتب في المجموع العام إصلاحيا لأنه أدان مجتمعا؛ ونفسانيا لأنه سمح للاوعي بأن يشق طريقه أحيانا خلال الوعي؛ ووجوديا حد

«العنوان» ـ ومعلوم أن لسارتر قصة بعنوان «الغثيان» la Nausee . . ولكنه ـ الكاتب ـ يبقى ضمن انسجام ثقافته في عناصرها في نفسه فكريا ونفسيا وفنيا، وليس بقصد وزج وتعمل . . شأنه منها شأنه مع الأشياء الباقية الأخرى.

صفات هذه القصة ـ إذاً ـ وسماتها الفنية وغير الفنية، لاتدخل في عموم صفاته وسماته في قصصه الأخرى، وإنما هي خصوص فقط إلا ما كان مما أئتلف وقناعاته حتى صار سلوكاً فيه ونبضاً منه، فهي اجتماعية وليست اجتماعية، وهي جنسية وليست جنسية، وهي وجودية وليس وجودية، ونفسية وليست نفسية . . بمعنى ان جماع هذا اجرى منسجماً متساوقا سمى حيّاً شأنه في القصة شأنه في الحياة.

وصحيح أنها تجربة خاصة ومعاناة خاصة. ولكنها ليست مما يؤخذ على عواهنه، منفصلا عن مقاصد اجتماعية وأخلاقية وفنية، بحكم الشخص الذي صدرت عنه. وانها إذا لم تكن أخلاقية القصد الواعي، فانها أخلاقية القصد الكامن وإذا لم يكن هذا وهذا، فهي أخلاقية المفعول. ويكفي ما عبّرت عنه من اشمئزاز وتقزز وشعور بالرداءة على طول المسيرة من القواد وباب السينما والبغي . . مقارنة مع العلاقة النظيفة السابقة وما يجب أن تكون عليه اللاحقة. ويكفي أن «البطل» قد احتقر نفسه إذ رمى بكيانه في هذه البؤرة القذرة، ولم يرتفع إلّا حين عاصى «فرويد» فغابت عنه الرغبة، ولم يرد . . إذا لم تقل بالتسامي انها درس أخلاقي غير مقصود، وقد يكون غير مقصود، ولكنه درس واقع . . . وليس الفرد مسؤولا عن الحال التي تنحط فيها امرأة الى البغاء ويسفل رجل الى القوادة . . . وإذا كان الأمر كذلك، فليتقزز هذا الفرد، وليترفع . . ومامر مجال فني لديه من رحمة أو عطف كما يفعل نفر ـ كان الكاتب، من قبل، منهم ـ في «حماية» البغايا . . .

وتسأل عن معاني النجاح، وقد رأيت عدداً منها، فتراها ـ كما هو طبيعي ـ في الدربة الطويلة والمحاولات المتعددة والطماح نحو الأحسن بالتميز والتفرد والجدة، وتمكن القلم لغةً على الأيام، وترابط الخطة انسجاما بين الأجزاء ـ فما الكاتب بالمستجد.

وهذا صحيح، يمكن أن يقال في جميع قصص «نشيد الأرض»، إلّا انه هنا ـ في «غثيان» يقال ضمن العموم، لأن «غثيان» متميزة جداً، متفردة جداً إن في مضمونها وإن في شكلها بل في اتحاد العنصرين اتحاداً وحدة تامة دون شائبة من انفصام أو شاية بخلل، فهي الاكثر نضجاً من المجموع والأكثر كما لا في العموم. ولابد من سبب آخر هو من الأمر بدرجة الأساس.

ونقترب من هذا السبب بنظرة الى «البطل» فاذا هو مختلف اختلافا تاما عن أبطال القصص الاخرى. كان «ابطال» القصص الأخرى مجتلبين من خارج مجتمع الكاتب، يجتلبهم ثيابا من غير ثيابهم من أفكار آمن بها أو يريد أن يؤمن بها اجتماعيا وفكريا وفنيا. فهذا فقير مشرّد (عبود) وهذا طفل محروم اجتماعيا من طفولته (عباس) وهذه أم فلّاحة (خضيرة) وما من هؤلاء ـ ومن سيأتي بعدهم ـ من عايشه المؤلف أو عانى تجربته أو دعا نمطه الأسرى الى الاقتراب من تجربتهم . . . لأنهم من مجتمع وطبقة . . وهو من مجتمع وطبقة . . . واذا نظر اليهم، نظر من خلال الكتب . . ومن وراء زجاج مقهى البرازيليه مهما تصدق نظرته. اما هنا ـ في غثيان ـ فهو هو المترف الذي اضطر الى الهبوط، هو البورجوازي النظيف الذي وقع على فراش قذر، هو الذي فوجىء بالبغي بعد حنين لحياة جنسية مع حبيبة ـ وربما زوجة ـ من نوعه. فهو هو لايتكلف عالم الفقراء والفلاحين وهو هو الذي اصطدم بالبشاعة والشناعة والقذارة . . هوهو فجاءت تجربته معيشة، انسجم فيها قوله مع عمله، وفنه مع حياته . . فولدت مكتملة، ثمرة معاناة حقيقية، وقطعة من الحياة.

وانسجمت اللغة انسجاما قلما تهيأ للكاتب، للسبب نفسه من قربه من التجربة حيث تأتي الألفاظ والتراكيب كما يقتضي الحال والموقف وتقتضي الصورة. وتقل ـ بعد ذلك «الملاحظات» وان استعمل من العامة «نزيز»، ورفع من العامية الى مايبدو فصيحا: المستكرش والأسخم، وغمضت قليلا دلالة «هلالهم»، وجاءت

«بطأ» بدلاً من أبطأ ليكن فذلك مالايكاد يستوقف سائر في القراءة خلال لغة سمحة منسجمة حيه وهذا يعني، أن الكاتب لو كتب من تجاربه الخاصة، ومن محيطه البورجوازي، لحلّق، ولما كان تفكك «ريح الجنوب» مثلا. ولكنه الالتزام الفكري، ولأن من حوله في الفكر يبحث عن مثل «ريح الجنوب»، وانه يستجيب لهم وربما يستجيب لاستحسانهم الذي يعلنونه بدافع الفكر وليس بدافع الفن أو الذوق، اذا كان لهم ذوق. . انه يستجيب لما هو خارج تجربته الحياتية فيباشر مالايعرفه، على البعد ويحمله «المذاهب» من عل. وبما انه لايكتب من تجاربه ومن محيطه الطبقي حتى على سبيل السخرية والادانة الفكرية، فانه لن يكتب قصة أخرى على مستوى «غثيان».

لقد أضاع نفسه في البحث عن الجديد والتجديد وفي إرضاء الآخرين من حوله من ماركسيين ووجوديين و«تياريين»، وخضع لمثل هذا الجو بل عمل على أن يجمع المتناقضات مما لم يجمعه غيره من هذه السمات العميقة في بابها وعلى إفرادها.

انها أنضج وانجح قصة كتبها، وستبقى فريدة لأنه لم يتنبه الى مكانتها في فنه ولعله لم يدرك مدى ما حققه بها من نجاح؛ ولأنه لم ينتفع بالتجربة فنيا. . . وسيكون القليل مما يحققه من نجاح مرتبطا بمدى قربه منه أو نسبة هذا القرب، ومن ذلك ماحصل في قصة: «العاملة والجرذي والربيع» (ص ص ٨٧ - ١٠٢) وهي قصة فتاة (هي بهيجة) عاملة في مقهى عصري (لايبعد أن يكون البرازيلية) ببغداد. متعبة في العمل، متعبة في بيتها الحقير غير الصحي، غير المريح مادياً ومعنويا. يغازلها من رواد المقهى الأيسار المزمنين (خليل) وهي لاترتاح اليه، وقد ترتاح، وصار جزءا من وجودها. ولكن تعاطفها الحقيقي يقع مع صبي فقير اسمه - أو تسميه هي - الجريدي، هو أخ لبائع الصحف المجاور للمقهى، يكثر دخوله المقهى بحكم المهنة التي يعاون فيها أخاه فيبدي اهتماما خاصاً بالعاملة - وربما دخل من أجلها لحجة ما - ويقدم لها الجرائد والمجلات لتقرأها مجانا حتى استراحت. وربما استثار استلطافها إياه حسد أخيه فسبب له أنواعا من العقاب.

تسير القصة بطابع الراوي مبتدئا بحالة من حالات تعب العاملة، واذا بها - كما هو الطبيعي - تستعرض طريقها عائدة الى البيت، وبؤس البيت نفسه. ثم تصحو على المقهى ومن بقي فيه. ثم تعود - خلال متاعبها - الى أحلامها، أو حلمها الطويل «بين حدائق القصور الباذخة. .». وهكذا يعرض الكاتب بقدر معقول وتناسب واع من «الماحول»، من مقهى وزقاق وطبيعة خلال أحلام زاهية ولكنها طويلة فارغة لم تكن لتعوض عن الشقاء التي هي فيه؛ وخلال حوار يقظ مع خليل مرة ومع الجريدي مرة، ومع خالتها مرات. .

وهكذا تسير الحكاية عرضاً. . .

وقد تلمح عقدة في تلك المعادلة الصعبة التي لاتستطيع حلها فتاة بائسة في مثل حالها، فخليل لايتزوجها ولا تتزوجه لفارق طبقي ولسوء، نية لديه، والجريدي لايتزوجها ولا تتزوجه لفقر في الاثنين لايحل المشكلة. ويزيد «الربيع» في النفس المطالبة بحقها في صعوبة الموقف وتعقد الأمر. هي صعبة، وتستمر وكأنها جزء من العرض، ويستمر معها الصراع من غير لجب. وتنتهي، ولا من حل، وفي هذا دلالة على استمرار العذاب، وفي هذا الاستمرار مايبقى القصة أو حالة العاملة في نفس القارىء أقصد المؤلف الى ذلك أم لم يقصد، واذا كان قصد كان وعي بالفن. . وان لم يكن فهو ثمرة قراءات وتجارب. . تأتلف مع النفس القصة منسجمة في عمومها، تنبض بالحياة في جملتها.

تأتي الأحلام في مبعث طبيعي خلال الكدح، وبدافع من البؤس، وهي في جمالها ردود للقبح الذي تعانيه «البطلة» في واقعها المر. ويزيد التناقض في الحيوية، والتناقض يسلم الى الصراع، ومن ذلك موقعها، بين خليل (المترف) والجريدي (المعدم) ويستمر الصراع وتستمر القصة، وفي هذه الاستمرارية مايدعو الى ترك القصة من غير حل، وفي تركها هكذا مفتوحة مما يزيد من بيان مرارتها ومن تأثيرها في القارىء. ويقول قائل يتبع الدايلكتيك التاريخي إن الحل معروف والنتيجة معروفة فالصراع طبقي،

والصراع الطبقي يفضي الى انتصار الطبقة النامية. ولكننا لانريد أن نبعد في الاستنباط، وإنما نبقى حيث القصة بانسجامها العام والتناسب في أجزائها فلم يبالغ القاص في وصف «الماحول» ولم يفتعل الحالات اللاواعية، أو يزج التفكير بالمصير زجا - انها قطعة اجتماعية إنسانية. وليس هذا بالقليل.

ولنجاحها أسرار أخرى نعرفها إذا علمنا أن القاص هو نفسه من رواد المقهى العصري - ولابد من أن يكون ذلك المقهى هو مقهى البرازيلية، ولايزيد أن نبالغ في العلم فنجد شيئا منه في خليل، ولكن الذي يذكر في أقل ما يقال أن الكاتب رأى الحادثة بأم عينه، كما رأى العاملة ورأى الجرذي وتابع أجزاء الحادثة وجمع أخبارها وزاد عليها مايصل بين اجزائها ويزيد في حياتها ساعفته يد مخيلته وما ارتضاه فكره وتقبله فنه.

سر النجاح - إذاً - هو حديث الكاتب الذي لم يعد شك في مقدرته - أو موهبته - القصصية عن أمر هو في صميم عالمه. وهو يدفعنا لتكرار القول بأن الكاتب لو اختار قصصه من بيئة بورجوازية - ولو على سبيل السخرية من تلك الطبقة - لجوّد أكثر، ولنجت تلك القصص مما يمكن أن يقع فيه قاص بورجوازي النشأة شعبي الفكرة يزج نفسه في غير طبقته وعلى غير متناول معرفته.. من تفكك في البناء وقلة في العمق.

ويقال في لغته ما يقال اعتياديا من جودتها، ويلجأ الى الحوار بالعامية من دون الحاح، وانه قد يقترب من الشاعرية فيقول وعصفت في جوانحها» او يتفاصح «يعود الى وصيده» ويزيد في حالات التكرار كما يزيد من نسبة المفردات العامية ويكرر خطأ سابقا فيقول بكيت بدلا من بكت.. ومن هذه ما يمكن تلافيه ومنه ما كان مقصودا.. أو متكلفا.

ليست «العاملة والجرذي والربيع» أعلى ما وصل اليه الفن القصصي لدى عبدالملك نوري، ولكنها هكذا فهمت وقوبلت في حينها لدى الأكثرين، ولدى القاص نفسه، ولمدى طويل.. ولابد من ان يكون ذلك الحكم متأثراً بالفكرة الاجتماعية اولاً، فكيف وقد اقترنت الفكرة الاجتماعية بقدر أكبر مما اعتاد أن يقترن به من الفن..

ليس أعلى ما وصل اليه. فن الكاتب.. لأنها ليست أعلى أو أكمل من «غثيان».. ولكنها - لمقدار من صلتها بكيان الكاتب حادثةً وفكرة - أعلى من قصص سبقتها قبل «غثيان».. وأعلى من قصة ستلحقها - والسبب واحد.. وتلك القصة اللاحقة هي: الجدار الأصم..

والجدار الأصم «ص ص ١٠٥ - ١٢٤» هو جدار السجن الذي ألقي فيه الشاب (قدّوري) لنضاله السياسي واسهامه في تظاهرة ضد الحكومة، فشق ذلك السجن على أبيه (ستار أفندي) واجتمع هذا الضيم مع مصائب أخرى، فراح يداوي ايامه بالسكر المتواصل، ويهذي خلال سكره بآرائه وآلامه فيعلن ما يشعر به من حقارة، ويجد ملاذاً للكفر وكأنه يشرب لينسى همومه، وترد مادة سياسية على لسانه قليلة ضائعة في ثنايا الكلام.

وربما رأى قارىء في «الجدار الأصم» الخيبة بعد أن تمكن القلم من الذي قبلها ودلّ على وعي للنسبة والتناسب فانتظر - ذلك القارىء - الأحسن والأحسن ولكن لم يجد المنتظر. وكانت هذه الخيبة - بعد مفعول ذلك السكر - في بروز العنصر السياسي لدرجة الحكاية أحيانا قد زاد في سحنه جو المجلة التي ينشر فيها القصة، جو مجلة الثقافة الجديدة، وهي مجلة عمل سياسي أولا - الفرق كبير بين «الأديب» و «الثقافة الجديدة». وهكذا ضاعت - بفعل المبالغتين - فرصة الاستفادة من مفعول تجربة تعد قريبة من حياة المؤلف الفكرية.

العامية في هذه القصة اكثر مما سواها، وقد يتفاصح الى جوارها: يشوون»، «فلذة ظفر»، «البصل الفاغم»! وقد يخطىء في رسم الحروف فيكتب تأز بدلاً من تئز يأز بدلاً من يئز، ولكنه استدرك الخطأ السابق في «يجرؤ» - المسألة هنا ليست مسألة اللغة وحدها.

ولو خلا الكتاب من هذه القصة لما أحس قارىء بغيابها، ومن القراء من تمنى غيابها. لتأتي نشيد الأرض خاتمة للكتاب ولا بأس فهي من جياد القصص على اية حال -

و «نشيد الأرض» (ص ص ١٠٥ ـ ١٢٤) قصة ابن قرية يتيم، هجر القرية الى المدينة ليعمل في الجريدة مصححا (للأخطاء المطبعية)، ووجد سكنا في غرفة حقيرة من بيت خديجة.

يعيش فائق (وهذا اسمه) في حالة من التمزق والاضطراب النفسي لعقدة يراها في قبح شكله، ولتعال يرى في نفسه محرراً له مواهب كاتب المقالات، ولانشطار أو ازدواج يحسه في شخصيته. فاذا التقى ذلك مع الضائقة المالية لقلة الأجر الذي يتقاضاه، ازداد القلق والبؤس والتشرد والشعور بالحرمان.. وازدادت مع ذاك وهذا الحاجة الى الأحلام، يعوض بسعادتها عن واقعه المر، ويتذكر بها أياما يراها سعيدة من حياته.

ويمضي على ذلك طويلا، وتعينه ـ أخيراً ـ قراءاته على تبين طريق جديد للخلاص، هي اتحاد المضامين في وجه الظالمين، وتلك الطريقة هي في محواها نشيد الأرض ويكون فيها إنسانا جديداً ملتزما.

يجري الكلام، ومنذ البدء، بضمير المتكلم، وضمير المتكلم يساعد على تيار الوعي، وتيار الوعي يساعد عليه، ويساعد على ذلك كله ما فيه «البطل» من ضوائق النفس واليد.. يشرق «البطل» في الحديث عن نفسه ويغرِّب خلقةً ومكانا وزمانا، ولايفوته أن يسخر من وجوده، وأن يحتقر ذاته لدن موقف من المواقف.

ولابد من أن يكون المؤلف قد أطال الوقفة عند عمله هذا طولا قد يزيد على مألوفه في القصص الأخرى وعيّاً منه لزيادة نسبة الجديد (النفساني) لديه (وبحدود)، وتبصراً بالخاتمة السياسية التي يقصد اليها.. تأمَّل فرأى في «القصة» من التعقيد مالم يكن له في غيرها، ولابد حينئذ ـ من الاستعانة، لدى رسم الخطة بتبين الأجزاء (١، ٢، ٣) فهي أطول نسبيا من سابقاتها، وإنه يريد أن يقف بها على مرحلة جديدة من حياته الفنية فيها الفخر بالجديد والحذر من الانزلاق في الخطأ والخوف من نقد الناقدين.

ولعله حرص على لغته فيها أكثر من أي مكان آخر من كتاب فلم يلجأ الى الشاعرية ولم يتفاصح وقلَّ العالي الى الحد الذي تحس بوجوده واذا قال «كأس يطفح» و «تستلم اللمسات» فهو من الشائع الذي يقوله كتاب كثيرون حين لايؤنثون الكاس، وحين لايدركون الفرق بين استلم وتسلّم.

وقد وفق في ذلك الى درجة ملحوظة ولدى إجمال الحكم. وإذا كان المؤلف في نمط حياته اليومي بعيداً جداً عن «القرية» وعن حياة «الحجرة» التي يدس نفسه فيها بطله.. وأدّى هذا البعد الى شيء من قلة في العمق.. اذا كان ذلك ـ وهو كائن ـ فانه ـ أي المؤلف ـ في ما جريات أخرى ليس بعيداً هذا البعد فلقد تبنى الفكرة الاجتماعية ومازجت نفسه، وفقه تيار الوعي واختبر مقداره، وربما رأى إمكان استغلال الوجودية في وجه من وجوهها لخدمة الفكرة الاجتماعية. ثم إنه شديد الصلة بعالم الصحافة والعاملين فيها (ويعرف جيداً فيمن يعرف عن قرب حسين مردان القادم من «القرية» ليعمل مصححا..) ويمكن أخيراً، أن تحل مشكلات البطل كلها بالانتماء.

وتكون القصة ـ بعد ذلك ـ المثل الواضح على الواقعية الاشتراكية.. الفاصلة في اخضاع الجوانب النفسية والوجودية... لخدمتها، او في الثلاثة في بوتقة واحدة من الفن تدفع عن صاحبها (المؤلف) الوقوع المكشوف في جمع المتناقضات بين ما هو بورجوازي أو مترف وما هو فن شعبي.

حسنا فعل عبدالملك نوري حين زاد على المجموعة «نشيد الأرض» مما لم ينشر، لجدارتها بذلك وحسنا فعل إذ أبعد قصتين منشورتين هما «المزعومة» (الأديب ـ نوفمبر ١٩٥١) و «صديقتان» (الآداب ـ ايار ١٩٥٣) لأنهما لاتكادان تكونان قصتين، وبلغ الافتعال فيهما درجة بعيدة، كادتا تستحيلان ـ لدى التعبير المجازي ـ شعراً. وكاد المؤلف أن يبدو ـ بهما ـ مبتدئا. واذا زادت في الأولى نسبة من الوجودية وطغى الموت والسأم وفقدان الحرية، فقد زادت في الثانية نسبة تكلف البيئة الفلاحية وإضافة مشاعر: إنسانية متخيَّلة ـ أو متوهمه ـ على خواطر بقرتين اصطحبتا خمس سنوات ثم افترقتا لبؤس نزل بصاحبهما. البقرتان: حمراء وسوداء. أتراه قصد الى رمز ما؟ قصد ام لم

يقصد، فما هي بالقصة التي تستحق الوقفة شأنها شأن «المزعومة» ـ فلنهجرهما كما هجرهما صاحبهما. ونعود ننظر في الذي بقي في النفس من خطوط عامة خلفتها القراءة ـ أو القراءات. . . فنرى.

إن مجموعة «نشيد الأرض» ـ وهي أعلى ما بلغه عبد الملك نوري في مسيرته الفنية ـ معْلم في تاريخ القصة العراقية. وهي ـ ومجموعة صديقه فؤاد التكرلي ـ مثال المرحلة الفنية التي بدأتها القصة العراقية بعد محاولات سابقة ترجع الى أوائل العشرينيات أو قبلها قليلا.

واذا كانت تلك المحاولات تتأثر خاصة خطى القصة العربية (في مصر والشام) وأن جيل عبدالملك ظلع في تلك الخطى مقلداً ومتدربا فان الخطوة الجديدة التي رسمها ـ هو وجماعته ـ خطوة فنية أخذت جذورها من الغرب مباشرة وكأنها انقطعت عن السلسلة السابقة وشرعت تؤسس جديداً سبقت به القصة العربية المعاصرة لها وتميزت منها:

وأبرز ما في هذا الجديد ـ غير الواقعية الغربية التي صارت معروفة ـ واقعية «شرقية» تبناها عبدالملك نوري (الى جوار آخرين ـ لم يكن فيهم التكرلي ـ جاءوها عن طريق الفكر الماركسي على وجوه مختلفة ـ ولكنه زاد عليها وعلى الآخرين ـ يشاركه في هذا التكرلي ـ اتجاها نفسانيا من اللاوعي وسمه تيار الوعي أو الحوار الداخلي. .

ثم لمحات من الوجودية ـ تجد منها شيئا عند التكرلي. . متأثرين بعبدالملك بعده ـ وهكذا اختلف عن الآخرين كلهم بجمعه ثلاثة اتجاهات متناقضة أو كالمتناقضة هي الاجتماعية ـ الاصلاحية ـ الثورية إذا لم تسمها الماركسية وما هو أكثر من الماركسية. والنفسية ـ النفسانية ـ اذا لم تحددها بتيار الوعي. وضياع الفرد بين اختياره وجبره وعوامل تشاؤمه و «قرفه» والارادة والمصير والعبث. . اذا لم تسمه الوجودية. .

والاتجاه الأول هو المتمكن من فكر القاص أو هو الذي سبق غيره وظل صاحبه متشبثا به رأياً وتمييزاً واستعداداً للتضحية في سبيله صادقا. . استجابة لواقع البلاد وصلة بارتباطات سياسية. . وطيب نفسي دون شك.

فكيف يكون المرء ماركسيا ووجوديا ومن تيار الوعي في وقت واحد؟ المهمة صعبة.

وقد تزداد صعوبة لدى العلم بتناقض حاد آخر بين «نعومة» عبدالملك في نشأته ببيت مترف، و«خشونة» مجتمع عبدالملك الذي يزخر بالظلم والمظلومين. . والمفروض بالناعم أن يلتزم الناعمين. أما في أمر عبدالملك فقد حصل غير المفروض. وبقدر ما يشكر المرء على هذه «الانسانية» فان هذا المرء يبقى على بعد من المظلومين وان هذا البعد ـ مهما يقل ـ يكون عامل ضعف في جوهر عملية الخلق الأدبي. . التي يريدها صاحبها خلوداً أكثر منها تجديدا في مرحلة معينة.

أترى عبدالملك نفذ الى هذا المحذور، وتأمل حاله في حاله وحسب في نفسه القدرة على الملغمة وإخضاع البعيد عما يريد للقريب الذي يريد، وبذل جهدا لم يذهب من غير ثمرة. أتراه؟

الأصل في منطلق عبدالملك نوري صادقاً على وجه القناعة والاخلاص: الفكر الاجتماعي ـ الثوري. ومن كان كذلك أخضع الفروع للأصل ـ واعيا أو غير واع. وهانحن أولاء نراه وقد استغل «الوجودية» للظروف الصعبة المحيطة بشخوصه حيث يقعون في ضرب من التشاوم والتفكير بالمصير وتردد الذات بين الرفض والقبول والميل الى البناء أو العبث. . . والكفر. .

واستغل تيار الوعي حيث كان شخوصه ـ وهم من عامة الشعب بل من كادحيه ـ يقعون تحت ضغط الواقع الصعب بحيث يفرون منه الى الأحلام، وتذكر ساعات من ماض يرونه سعيدا، ويجنحون الى مستقبل يصطنعونه اصطناعا ولكن لديهم حقيقة. . وما يمكن أن يجعله السعي ـ واقعا أو متوهما ـ حقيقة. ثم إن تيار الوعي لايمنع من استرجاع المؤلمات من أحداث الماضي وتصور المؤلمات من مطاوي المستقبل القريب.

وإنما المهم أن تجري على لسان الشخص ـ بضمير المتكلم وهو في حالة من غياب الوعي ومن ضعف قبضة هذا الوعي على

اللاوعي ـ وهذا حاصل على وجه لايدعو الى تكلفه عند الفقير والغني، ويمكن تساوقه لدى الفقير ضمن هدف الكاتب في الانتصار له . .

واذا كان التناقض بين «بورجوازية» الكاتب و«شعبية» المكتوب عنهم قد ساعد على قبول التناقضات الثلاثة السابقة، فان الايمان بالفكرة التي استطاعت أن تلك تلغم المتناقضات (بوجه من الوجوه ـ طبعا) يمكن أن يضيق الشقة ما بين البورجوازي والكادح (في حدود ـ دائما) . وهذا ماحدث، وكان حدوثه في المدى الذي حدث فيه لأن الكاتب يكتب لقراء قريبين من طبقته هم صفوة المثقفين (في الأربعينيات والخمسينيات) وما كانوا فلاحين أو عمالا أو كادحين بمعنى الكلمة للكادحين . واذا كان الأمر كذلك ـ وهو كذلك ـ لم ير الكاتب نفسه ملزماً بالتبسيط والتسطيح، والوعظ المباشر والخطابة . . وإنما يرى ـ على العكس ـ ضرورة التفنن والتأنق وأقصى قدرة على الدهاء في إدارة الحدث (وحتى درجة الغموض أحيانا) شأنه في ذلك يقرب من شأن الشعراء الشباب الذي تبنّوا الشعر الحر، وهو وفؤاد التكرلي وهم يكتبون في مجلة أدبية لبنانية هي «الأديب» وهو لايكتب ـ كما كان يكتب في مجلة «المجلة» او «الرابطة» . . او جريدة «الوطن» . .

وفي معنى فني من هذه المعاني أنه تلقى التيارات الغربية تدرجا وتشربا خلال قراءة ومناقشة وحياة ومن ثم تمثلها واستصفاها وقبل المناسب أو الأنسب على وجه من التلقائية التي يخض فيها القصد . . فأذا كان كذلك خف التناقض درجة أو درجات . . وبدا أثر من ذلك الانسجام الخاص في القصة نفسها، وعلى القلم اذ يجري، ومع المخيلة إذ يمتزج، وفي اللغة اذ تنساب .

أجل، ولا قصة ناجحة من غير مخيَّلة، ولعبدالملك نوري مخيلة في التمثل والتصور وربط الأجزاء ببعضها وملء الثغرات بما يتفق وحوافيها . . وأكثر ما تنجح هذه المخيلة ـ كما هو طبيعي ـ حيث ينطلق القاص من تجربة معيشه أو قريبة من المعيشة ولايبعد أن يدخل الفكر ـ على أنواعه ـ جزءاً من هذه التجربة . . وكّلما ابتعد . . أو استعجل ضعف سلطان المخيلة، وبان الضعف على البناء العام ووشى بتنافرٍ بين القول والفعل . . وهذا ماحدث، ومع حدوثه تبقى المخيلة البناءه عنصراً في كيان عبدالملك نوري، وتبقى مهمتها صعبة وهو على ما هو عليه من ملتقى التيارات والرغبات وسبل العيش . .

واللغة ـ كما هو بديهي ـ عنصر أساس في نجاح أي عمل أدبي . ولغة عبدالملك نوري في اقل ما توصف به : جيدة وقصصية، جيدة بمعنى سلامتها العامة وتخيّر المفردات المناسبة وحسن التركيب في الجملة والفقرة وربط الفقرة بالفقرة . . وقصصيه بمعنى وقوفها العام لدى الأداء الدال الذي يفهم القارىء حد الشاعرية المطلقة المجنحة، ولا بالخشونة حد الثقل والازعاج . .

ولم يتهيأ ذلك في يوم أو يومين، ولم يصل اليه القاص في «نشيد الأرض» إلا بعد تدريب وتجريب، وتنبه لعنصر اللغة، وتقليد لأعلام الانشاء . . ومضى في ذلك الى حدود السلب أحيانا ثم عاد فنظر في أمره فاعتدل لأنه قاص وليس شاعراً أو كاتب مقالة أو سياسياً أو باحثا علميا . . وللقصة لغتهما . . وربما ساعده قربه من اللغة الانكلزية على شيء من هذا الادراك ـ في وضوح أو في سر ـ

و ساعده كذلك ـ وربما أكثر من ذلك ـ أنه ألى اللغة حيةً مستعملة مقروءة ومكتوبة في قضايا العصر وذوق العصر، أتاحا وهو عارف اهميتها في العمل الأدبي ولم يماحك أو يجادل أو يغالط من أجل تسويغ اما يمكن أن يقع له من ضعف وما يمكن أن يلاحظه عليه ناقد، انه ـ من أكبر الظن ـ كان ـ خلال وعيه ـ ناقد لغته . . الناظر في أمرها .

أريد أن اقول أيضا ـ انه لم يأتها أكاديمياً درسها ميتة في كتب النحو والألفيات وشروح الألفيات . . فغرق فيما لا حاجة اليه، وفي ما لايؤدي الى سلامة السبك وقيد نفسه بمفردات معينة ولوميته، وقواعد معينه ولو لم تبق اليها حاجة . . وكأن لاعلاقة بين

اللغـة والحيـاة، ولافرق بين لغة اليوم ولغة «الأمس»، ولغة القصة ولغة اللغوي. .

لغتـه ـ إذاً ـ جيـدة قصصية، وصل الى مفهومها خلال تجريب وتدريب. . ووعي للمهمة. .

هذا في العموم، ويدخل فيه أثر يراه هو صحيحاً، ويخدم الفن القصصي كذلـك ـ وقـد تختلف معـه فيه، ومن ذلك مفردات من العـامية يراها بليغه في مقتضى حالها، وحوار بالعامية لايرى مفراً عنـه بحكم المـوقف والشخص. . ويـذكـر له ـ على كل حال ـ اعتداله في هذه الظاهرة الى درجة كبيرة وكأنه يكتفي بأقل مما لابد منه للبقاء في جو قصصي. .

واذا كان من مؤاخذة قصصية حتى في مفهومه اللغوي. . فهي انه ـ وقد رأينا ذلك ـ يقع أحيانا في شاعرية مطلقة لاتتفق أبداً مع المـوقف والشخص ويقـع أحيـانـا أخـرى في النقيض من هذه الشاعرية، والمطلوب من اللغة السمحة، أي في التفاصح بحيث يستعمـل كلمـات فوق مستـوى مكـانهـا وتكـاد تكـون ميتـة فهي «لغـويـة» فقـط، ويقع ـ كذلك، وأحيانا ـ في خطأ من «إملاء» أو نحـو. . وهـذا بالطبع مالا يغتفر، ولايسوغ. ولكن لحسن الحظ القليـل. . . وممكن التـلافي ومثله ملحـظ الشـاعـريـة وملحـظ التفاصح. . . في القلة والمضي نحو الأقل. .

ويبقى الأصـل المطلوب من سلامـة اللغـة وقصصيتها حاصل جيـد ذلـك صحيـح. . . تشـده منـذ البـدء المـوهبـة، فالـرجـل موهوب، لايكتب «نشيد الأرض» إلا موهوب. .

ولكن تبقى مع ذلـك. . في نفس القـارىء، والنـاقـد مسألـة يحس بهـا وينبـه اليهـا خلاصتها أن عبدالملك نوري مع ما ملك يقـول القـائـل فيه: لاشك في مواهبه، ولكن لوكان أكثر قربا من حيـاة الكـادحين في بلاده وعلى معـانـاة ممـا يعـانـون في فقرهم وجهلهم ومـرضهم وهـو انهم على غيـرهم وعلى أنفسهم. . ومـا يقعون تحته من استغلال «ويخضعون له من ضيم، وما يرزحون بعبئـه من حاجـة. . لوكان. . لجـاءت قصصه أكثر عمقا، وأكثر حيـاة. ولكن هذا لم يقـع، فكـان ما يمكن أن يتطلبه المتشدد من عمق وحيـاة افتقـدهمـا مع اطمئنـانـه الى طيبة الكاتب وجده وفنه وعناده في الذي يراه.

وللمتشـدد هذا دليـل على ما يقـول ـ دون أن ينـاقش في طول دربـة القـاص أو صحـة موهبتـه أو حسن نيته ـ ذلك النجاح الباهر الـذي حققـه في «غثيـان» وما كان ليتأتى له ذلك لولا قربه الشديد جداً من «التجـربـة» ويقـرب من هذا النجاح ما حققه في «العاملة والجـرذي والـربيع» وهي تجربة أقل ما يقال في قربها أنها جاءت ثمـرة لارتيـاده اليومي لمقهى البرازيلية في بغداد. . ثم يقرب من هذا، ما حققه في «نشيد الأرض» وقد احتار لها بطلا يعيش ـ ولو فُقيرا ـ في بغداد، يعمل ـ ولو في عمل شحيح ـ في الصحافة، ولا يبعد أن يكون على صلة حميمة به بحيث يعرف حركاته وسكناته ويحس نزواته في آلامه وآماله. .

للمتشدد أن يتشدد في شرط صلة مباشرة للكاتب بموضوعه. . ولديه في ذلك الدليل للنجاح. . . له. ولغيره، أن يعد المجموعة كلهـا ـ رغم المتنـاقضـات الثلاثة أو الخمسة ـ ناجحة فيما سعت اليـه جملة وأنبأت عنـه صدقـا. . . ويقـول: نعم، إنـك قد تجد ضربـاً من الالحـاح كما في «الرجل الصغير، وضربا من التفكك كمـا في «ريـح الجنـوب»، وضـربـا من التكشف السيـاسي في «الجـدار الأصم»، وزيـدت في هذا «الجـدار الأصم» نسبـة الـلاوعي على الـوعي بشكـل ملحوظ لم يجد معه كون الشخص سكيـرا مضـاما. وتجد ضربا من «التندر» كما في «عبود»، وضربا من طول الطريق إلى الخاتمة كما في «نشيد الأرض». .

إنـك تجـد ذلـك وشيئـا من أمثـاله، وكنت لاتريده أن يوجد، ولكنـه وإن وجـد، وجار على عمق القصة وعلى أجزاء من البناء، فانه لم يجُر كثيراً على السياق العام والهدف المبتغى.

والهـدف مهم في قصص عبـدالملك نوري وإنـه لديه في أول الأمور، واذا لم يتبينه في الحديث لايبدأ المشروع. ولايبدأ مالم يرسم خطته في البدء والانتهاء وما بينهما. يسير العرض هينا لينا، ويتعقد قليلا دون لعب بأعصاب القارىء، ويأتي الحل منسجما وعلى غير مفاجأة. ولا بأس في ان يأتي الحل دون نص عليه (كما

في ريح الجنوب) أو أن تنتهي القصة دون حل عندما تكون حالة دائمة متكرره من البؤس (كما في العاملة والجرذي والربيع). ولعل أبرز حل طال التمهيد اليه وحقق أعلى ما يصبو اليه المؤلف حل «نشيد الارض» - وهو على شيء من غموضه - بلغ به صاحبه أعلى مظاهره «الواقعية الاشتراكية» ضمن منطلقاته الفنية التي (ربما لم تعرفها الواقعية الاشتراكية في بلادها ولم تعترف بها).

ينتظر عبدالملك نوري ورود الموضوع عليه، وقد يسعى لاصطياده، فاذا تهيأ، تأمله غير قليل، مفضِّلا فيه الفكرة أكثر من الحدث، وأن يكون من الطبقة الكادحة بعيداً عن الطبقة المترفة. ثم لابد من مكان فيه لمفهوماته الفنية الجديدة. وليس هذا المكان بمستحيل لأن المفهومات ذات صلة أساس بالانسان الذي هو من أهدافه، والانسان واحد وأي إنسان لايحلم؟ وأي انسان لايتشاءم أو يقلق في مجتمع قائم على الباطل ومن ثم لابد من قرار لوقف وتفكير بالمصير. . .

وتكتمل الصورة، ويبدأ الكتابة - عادةً - على اسلوب الراوي الاخباري من نقطة حساسة يسير فيها مناوباً بين ضمير الغائب والمتكلم - ويحدث قليلا أن تغلب صيغة المتكلم - متعرضا للماحوا بماله صلة - عادة - بالمسيرة كلها والأحوال النفسية الثابتة والمتغيرة - من مكان وزمان وشخوص في الحدود التي تمنع القصة من الوقوع في التجريد (والكاريكتيرية) قدر منعها عن أن تستحيل مقالةً اجتماعية، وقدر ما يمنع نفسه من التدخل، فهو - منذ البدء - في فكره وقصده مع الناس المضامين عارضاً بؤسهم، باحثاً لهم عن المستقبل الأفضل، ولكن بحيث لايُرى ولاتشي بنفسه.

ويسير بين الأزمنة الثلاثة على قدر ما تذكِّر الأشياء بالاشياء، وبقدر ما يتحرر اللاوعي من قبضة الوعي في حالات طبيعية من الاعياء والعناء والضيق والحلم والكابوس متجنباً - قدر الامكان - الافتعال. أقول: قدر الامكان لأنه لايسلم أن يقع فيه، ولكنه حتى حين يقع فيه يحتفظ عند قارئه بمظهر الجاد في الأمر الحريص على الحقيق، وانه يكتب ليخدم عن طريق الفن وليجتذب القارىء الى قضية، انسانية عادلة، وهدف تأتي نتيجته البعيدة بالثورة على الأوضاع الفاسدة. يكتب ليخدم وينفع، ولايكتب ليؤنس أو يسلي أو يمتع فقط. صحيح أنه يتأنق، ولابد للفن من تأنق والا عاد كلاماً مباشراً وخطابة ووعظاً، وبدا تهريجا. ومقالة وهو مالا يريده عبدالملك نوري أبدا وقد دخل عهد النضج وفارق عهد التدريب. . . ثم إنه يتأنق في حدود، بحيث لايقع في مطلق الشكلية، ومطلق مباينة اللغة لشخوصها.

انه مرة أخرى وأخيرة كاتب واقعي على معنى أوسع مما هي في الغرب أو في الشرق بحيث يخضع ماليس منها، أو لم يكن في عصرها. . لعالمه وفنه. . واذا رأيته يكتب على غلافي مجموعته العتيدة «أقاصيص» فان ذلك لايعني ما يحتمله معنى «اقصوصة» في شكلها التصغيري من قرب بالحكاية الشعبية أو قرب من الوهم وغرض التسلية أو. . أو. . وإنما هي قصص قصيرة أو قصص لما فيها من جد في الفن والهدف ولما لها من تطور عن طابع الحكاية. . والأمر يعود الى ان مصطلحات الفن القصصي لم تكن قد توضحت كما بدأ يجري لها بعد ذلك وكاد يضمحل مصطلح الاقصوصة خصوصاً في الدلالة على ما شابه مواد «نشيد الأرض»، ونشيد الأرض - أخيراً، وليس آخرا - معلم في تاريخ القصة العراقية، وهي ومجموعة فؤاد التكرلي - صديق عبدالملك نوري الدائم - البدء الواضح للمرحلة الفنية وانقاذ - على غير قصد لآخر محاولات محمود أحمد السيد» التي ضاعت - أو كادت - في خضم شيوع قصة المضمون الاجتماعي أو السياسي حتى قاربت أن تكون مقالة. .

«نشيد الأرض» معلم في تاريخ القصة العراقية. . . وما زالت تحتفظ بأهميتها الفنية، وجدارتها بالدرس، وتجدد الدراسة، لذاتها. واذا بدا وهن تاريخي على بعض صفحاتها فلن يحول ذلك دون بقاء طويل لصفحات أخرى. . . ولا أحسب «غثيان» ترثُّ على الزمن، ويلحق بها «العاملة والجرذي والربيع». .

القصة

يــوم مــن ذهـــب

قصة قصيرة

■ عائد خصباك

لأن الغيمـة معلقـة في سمـاء الغـرفـة ، فقد بدا الجميع كما لو أنهم يستظلون بظلها. لم يكن بحاجة لأن يرفع رأسه عن الأوراق الموجودة على المنضدة ليتأكد من انها ظلت في مكانها، من قبل رافقتهم الغيمـة في الـدخـول الى الغـرفـة ، وارتفعت بينمـا هم يجلسون وراء مكاتبهم ، أما هو فقد ضرب صفحاً عن كل ذلك، وانحنىٰ اكثـر وهـو يحـاول إزاحة ما يعترض طريقه بين السطور، عنـدمـا أعلن أحـدهم عن وصـول المـديـر الى غرفتـه ، تلاشت الغيمة ، لم تتلاشَ بالضبط ، لكنه فعل مالم يقدر عليه أحد منهم ، ففي اللحظـة التي قفـز فيهـا من وراء مكتبه الى باب الغرفة ، أخذ معـه من الغيمـة كل ما استطـاعت يداه ان تنوشه ، ومع يقينه أن أيّا من الـذين يجلسـون معـه في الغـرفة لم يسبقه الى الممر ، ضغط على ما أخذه منها كما يضغط المرء على كتله من القطن لتصغر ، وبحمـاسـة شديـدة دسّها في جيبه ، فشعر أنه الان في احد أفضل أيـامـه . في الممـر عنـدمـا لم يلحق به احـد ، كان على إستعداد لملاقـاة المـديـر وحـده ، ملاقـاة الفـاتحين العظـام الـذين أنهوا اعمـالهم المجيـدة التي رفعتهم الى مرتبـة الشرف ، ثم عادوا الى مكـاتبهم بعـد وصـول جميع الموظفين . فتح باب غرفة المدير ، فأشرقت شمس الصباح ، لتلوّن يومه بلون الذهب .

كان من الضـروري أن يشيـح بوجهـه ، ضاربـاً صفحاً عن كل الهمسـات التي تنتشـر في الجـومع الروائح التي يمسح بها زملاؤه ذقـونهم بعـد الانتهـاء من الحـلاقة ، والاّ فأنه سيضيع عليه فرصة مقـابلة المـديـر قبـل غيره ، فالحضور في هذا الوقت بالذات مهم لأعطائه فكرة جديدة تضعه أمام قناعة أنه من بين جميع الموظفين أكثـرهم ولاء له . لهـذا ، من الطبيعي تمـامـاً ان لا يهمـه طعن الآخـرين به من وراء ظهـره ، مادامت النتيجـة في النهاية ان حظه سيكـون افضـل من حظهم ، كان يدرك ذلـك ، ويـدرك انهم سيسلون انفسهم لسـرد القصص عنه ، وهم يشتـركون جميعا في صياغة حبكتها ، تلك التي يمطرونها بوابل من الدس ، لكن ذلك لا قيمـة له ، فلم تعـد امـور مثل هذه تزعجه ، فتلك القصص التي تحفـل بالمـزيـد من المعلومـات في كل مرة يعـاد فيها الموضوع نفسه ، لا تقف حاجزاً أمامه ، يمنعه من اللقاء الذي يتيح له فرصة ان يكـون قريبـا من مديـره ، وهاهو على مقربة من غرفته ، بعد ان كان يتـرقب مجيئـه ، لذلـك فأن ما يسمعه من اشتات احاديثهم لا يستحق الاّ ان يضعهـا في صنـدوق قمـامـة أذنيه ، وما عليه الاّ ان ينسى المـوضـوع بكـل تفصيلاتـه ، خاصـة عنـدما يدخل ويرى المدير امامه ، مثل الزهرة المتفتحة .

قبل ان يفتح باب الغرفة ، ترك مشاعره تنمو نمواً كافياً ، لتكون فوق مستوى اية افكار جانبية ، بعدها اراد ان يطلق لساقين العنان ليقطـع المسـافـة الفاصلة بين الباب وبين مكتب المدير في اقصر وقت ، لكن النظرة التي القاها المدير عليه من جانب وجهه اوقفته

عند حدّة، كانت نظرة باردة رسمية ودون ابتسام، ومع ذلك لم يرهق ذهنه بالبحث عن الذنوب التي ارتكبها لمعرفة اي واحد منها سبب له الازعاج، فتقدم ببطء شديد كالقطة التي تموء قبل ان تحتك بساقي سيدها، كان أسفه واضحاً لانه قطع على المدير افكاره بالأيام التي مرت والأيام التي ستجيء، قال له: (صباح الخير) ليس بالطريقة التي يتبادل بها البشر تحية الصباح فيما بينهم، لكنه قالها بمثابة استئذان في المثول امام حضرته. ومع ذلك لم تكن صدمة له عندما لم يستمع الى جواب، ربما علل ذلك بأنه قال (صباح الخير) بصوت لم يسمعه أحد، لذلك أعادها ثانية، وبصوت ارتفع قليلا، فطلب منه المدير الجلوس باشارة من يده، وعلى الكرسي القريب منه، وليس القريب من المكتب، جلس منتظراً اشارة البدء، كان واضحاً ان الموقف لا يحتمل القول بأن دافع جلوسه سببه ان يلقي عليه تحية الصباح فقط، ولو كان ذلك هو الدافع لقالها وخرج، ولا يمكن القول ان شوقه اليه هو الذي قاده لهذه الزيارة، لذلك فأن الخروج من هذا الموقف بالشكل الذي يضيف مزيداً من دعم العلاقة هو ضرب من الحكمة التي لا يمتلكها الا الاشخاص من أمثاله، من هنا تكن موضوعات الاعمال التي إنتهى منها والاعمال التي لم تبدأ بعد لا تجد تبريراً لجلوسه، لأن احداً لم يطلب منه التحدث عنها، كما ان هناك من الموظفين غيره من يستطيع، افضل منه، ان يعطي صورة من صور العمل الذي يدخل ضمن اختصاصه، فلم يكلفه احد بأن ينوب أو يتكلم باسم أحد.

فتح المدير ادراج مكتبه واحداً بعد الاخر، قلب الاوراق التي امامه واحصى عدد الاقلام التي يمتلكها، كان احيانا يدفع برأسه الى الخلف، فيبدو منخراه كمجستين يتحسس بهما نوايا من يجلس أمامه، ابتسم للمنخرين، وقبل بحكمهما على تصرفه الذي يرغب ان يثيره في نفس المدير، لئلا تبقى نظرته اليه، نظرته الى كرسي موضوع في الزاوية حتى لا يتعثر به احد، لم يبتسم للمنخرين فقط بل تظاهر بأنه يشم أذكى رائحة ورْد في ذلك الفضاء المنغلق، ولئلا يكون منسيّا عمد أن يتحدث عن الاشياء التي يحب المدير التحدث بها بمناسبة وبدون مناسبة، فقال له:

ان الصباح جميل كوجوه الديكة التي تتربى في عزّ حضرته، او تلك التي سيربيها فيما بعد.

نظر اليه المدير، كان واضحاً أنه ضاق ذرعاً بأشياء كثيرة، الى الدرجة التي لم يعد معها يطيق احتمال وجودها، لكن حالة المدير هذه شجعته لأن يكمل مابدأه ليبعث السرور في نفسه، فتتابعت كلماته سريعة، كما لو أنه يريد أن ينتهي منها دفعة واحدة:

ـ الديكة اكثر الحيوانات وداعة، وتربية المرء لها دليل على رفعة في الذوق، وأنا متأكد من ذلك بالأدلة الكافية.. لو لم تكن الحمامة التي تحمل غصن زيتون في منقارها رمزاً للسلام لكان الرمز لها احد الديكة التي تربّت في كنفك حتى كبرت، وكبرت معها مناقيرها الذهبية، وبات صوتها ارق صوت، وعُرف كل منها أجمل عرف.

لكن اسارير المدير لم تنفرج، هل كان مصغياً الى كلامه؟ وفي حقيقة الامر كان تفكيره مشغولاً بشيء اخر، فلم يستمع الى الكلام بكل تفصيلاته، ام ان إعادة مثل هذا الحديث على اسماعه بدأت تشعره بفقدان نكهته المحبّبة الى نفسه؟ لذلك وجب عليه ان يجدد في الصفات والمزايا التي تمتاز بها الديكة، لئلا يكون الحديث عنها شيئاً سبق ذكره، قال:

ـ اردت ان اذكر ان الديك ملك الغابة وحكيمها الحقيقي الذي هو فوق مستوى الشبهات، وكل الحكايات التي تتحدث عن حيوان آخر غير الديك ملكا على الغابة، مشكوك في صحتها، او هي ـ على اقل تقدير ـ حكايات، لايمكن ان يجردها المرء من دوافع الحقد على الديكة.

لكن أسارير المدير لم تنفرج، فبقي يتابع ما يمكن أن يوصله الى التأكد من تقبلهِ للملاحظة التي ذكرها، وينتظر الجواب الذي يلقي به الى شاطىء الأمان، قد لا يهمه أن يسمع، لذلك تعلقت عيناه بالأسارير، كان ينظر اليها، كما لو كان يقرأ فيها كل شيء حتى الفارزة أو النقطة.

قال المدير:

ـ ألا تلاحظ ان كلامك ترك في نفسي تأثيراً، أعاني منه كما لو كان دمّلة صغيرة ترقد في أحاسيسي.

قال: انني أسعى لأن اوضح الموضوع اكثر.

لا أريدك ان تتحدث عن الديكة لئلا تكبر هذه الدملة، ومن الأفضل أن تبقى وراء مكتبك في المرة القادمة، تنجز من الاعمال ماهو اكثر نفعاً من الحديث عن الديكة اللعينة.

- لكن، معذرة، انها ديكتك، الحبيبة الى نفسك!

- لا، لم أعد أطيق منظرها، الديكة حيوانات ضعيفة، يمكن القول أن مخالبها هي اظافر في احسن الأحوال، ومنقار كل منها أشبه بالفم الذي تساقطت اسنانه، وما على المرء الاّ ان يعمل جاهداً لنتف ريش كل ديك يراه.

أمام كلمات المدير هذه، لم يبق له الاّ أن يفسح للحزن طريقاً ليقبض على قلبه، كان واضحاً انه ارتكب خطأً جسيماً قد يتطلب اصلاحه وقتاً، ولأجل إزالته إنتظر ان يزول الدخان الذي نفخه المدير بعد ان إنتهى من اشعال طرف سيجارته، لكن الدخان بقي معلقاً في مكانه، ولم يجرؤ على مدّ يده ليمسحه كما يمسح البخار الذي يغطي المرآة في الحمام، قال: إنه ايضاً لم يعد يرى في الديكة ماراه فيها من قبل، لأن لها من الصفات التي تجعلها تقف في صف واحد مع فصيلة القوارض، فهي تقطع كل مايعترض طريقها، ولا تميز بين ساق نبتة ورد في الحديقة وبين ساق دغل ضار.

قال المدير: لهذه الاسباب بدأت افكر بشيء آخر اكثر جدوى، مارأيك في الأرانب؟

- نعم الاختيار إختيارك، الأرنب سيد الحيوانات أيضا، وحكيم من حكماء الغابة، أما سلالتها فعريقة جداً، يكفي النظر الى شجرة عائلتها ليتعرف المرء الى الأصالة النادرة التي مابعدها أصالة.

قال المدير لم اختر الارانب المناسبة بعد، كما اني لم خذ قراراً بهذا الشأن.

وبصوت مسموع أخرج الدخان من فمه دفعة واحدة، ومعه إزدادت كثافة الحاجز الدخاني، وقد أخذ يكبر بشكل لم يعد يتيح مناسبة لرؤية المدير خلف مكتبه الاّ بالكاد، وبسبب حاجز الدخان الذي كان يتقدم نحوه دونما رحمة، بعدت المسافة الفاصلة بينهما، مما جعله مضطراً للتراجع على مضض، عندها بدا كما لو أنه قفز من كرسيه عندما إنتقل الى الكرسي المجاور، فجلس بنفس الصورة التي كان عليها، وهو يعتذر عن الذي حصل من قبله بصوت أقرب الى الهمس، ولأنه أدرك ان المدير لم يلحظ ماقام به وما قاله، أبقى الأمر سرّاً بينه وبين نفسه.

قال المدير: لكني أفكر أيضاً ان يكون عندي حوض زجاجي، أضع فيه أسماكاً للزينة، فمن المدهش ان يرى الضيوف في الصالة الاسماك الملونة تسبح في الماء من وراء الزجاج.

- هل تأذن لي بالقول، ان الفكرة هذه هي نفس الفكرة التي أردت أن اعرضها عليك لتنظر في صلاحيتها، السمكة أيضاً سيدة حيوانات الغابة، وحكيمة بين حكمائها.

واستدرك قبل فوات الأوان:

- أقصد حكيمة بين حكماء الكائنات التي تعيش في الماء.

قال المدير، ربما سوف أغير رأيي في هذا الامر، فالأسماك ليست اكثر جمالاً من رؤوس الحيوانات الكاسرة عندما يعلقها المرء على الحائط.

كان حجم الدخان يزداد اتساعاً، عندما نفخه المدير من فمه لآخر مرة، بعد أن انتهى من كلامه، تلاشت صور كل الأشياء التي تقع في الطرف الاخر، لذلك لم يستطع ان يرى المدير، بعد أن سكت، وقد بدأ يقلّب الأوراق التي أمامه، ويفتح الأدراج واحداً بعد الآخر، أو يحصي عدد الساعات المتبقية على اطراف أصابعه، فتمالك نفسه عندما لم يعد امامه الاّ الرجوع الى الكرسي المجاور لباب الغرفة، تخلصاً من حاجز الدخان الذي كانت مقاومته أو صده مستحيلة، فانتقل اليه، لكن ذلك لم يعطه فرصة لأن يقول أي شيء، فأدار الكرسي وهو في ذروة إرتباكه، ليجعل الظهر في مواجهة الحاجز الدخاني، وجلس على المقعد بطريقة من يلوذ به. حاول اكثر من مرة ان يقول شيئا، أو على الأقل، أن يوضح وجهة نظره في موضوع رؤوس الحيوانات المحنطة التي تعلق على الحائط في غرفة الضيوف، لكن اندفاع حاجز الدخان بتلك الطريقة الهمجية، أفسد عليه كل المحاولات التي شرع بها، وباءت بالفشل عندما كان يغلق فمه على الفور في

كل مرة، ولأن مساحة المكان التي تبقت من الغرفة كانت تضيق اكثر فأكثر، وجد نفسه يترك كرسيه مضطراً، ويتراجع الى جهة باب الدخول، ولم تعد هناك أية فرصة لأن يبقىٰ واقفاً، فأسرع بفتحها، ليغادر الغرفة كما لو كان يريد ان ينفذ بجلده.

عندما دخل الغرفة، نظر اليه جميع الذين كانوا يجلسون وراء مكاتبهم المتقابلة، وقد قطعوا حديثاً، كان يدور بينهم، على الفور، فابتسم كما لو كان في احد افضل أيامه، وعندما أنشغلوا يقلبون مرة واحدة الاوراق الموجودة على مكاتبهم أو في الأدراج، وقبل أن يأخذ مكانه بينهم، سار بشكل إستعراضي كمال تفعل المانيكان الى نهاية الغرفة، ثم دار على نفسه، ووقف جامداً قبل ان ينتزع الغيمة من جيبه ويطلقها، فترتفع خفيفة الى سماء الغرفة. عندما جلس لم يكن بحاجة لأن يرفع رأسه عن الاوراق الموجودة على المنضدة أمامه ليتأكد من ان نهار الغرفة يشبه نهاراً تغطيه سماء ملبدة بالغيوم. بعد ذلك بدأ المطر يهطل، بدأ أول الأمر بقطرة واحدة سقطت على الورقة أمامه، ثم أشتدت ضراوته، فأخذت المياه تتجمع على الارض، وسريعاً ما أخذت ترتفع تدريجياً، كان يراها تكاد تغطي المكاتب، فلم يقل لأحد بذلك، كل ما فعله انه حرك شفتيه بزهو المنتصر، وبدا كأنه يعرف سرّا لا يبوح به لأحد، لذلك لم يسألهم ان كانت السيول وصلت الى ركبهم كما وصلت الى ركبتيه، بل سكت بينما المياه ترتفع حتى صعدت على المكاتب واكتسحت كل ماعليها، ومع ذلك لم يطبق الذعر على صدر أحد، أو يثب من مكانه ليخلص نفسه، أو يخلص الأوراق الهاربة التي طفت على السطح، كما انه لم ينتهز بقية الفرصة التي أتيحت له لمغادرة المكان، فقد كانت هناك قوة معينة جعلته جالساً في مكانه، ينتظر وينتظر.

■■

((مسابقة قادسية صدام للرواية والقصة القصيرة))

في ظل انتصارات قواتنا الباسلة التي حققتها على الجناح الشرقي للوطن العربي ومن اجل ان يظل قلم الاديب الخلاق معبراً مخلصاً عن روح النصر في معركتنا المظفرة «قادسية صدام» تعلن دار الشؤون الثقافية العامة في وزارة الثقافة والاعلام عن مسابقتها السنوية لعام / ١٩٨٦ في الرواية والقصة القصيرة.. وتأمل ان تصلها نتاجات الكتاب من العراقيين والعرب في مبناها الجديد (دار آفاق عربية سابقاً) وايداعها لدىٰ سكرتارية النشر.

الشروط

١) ان تكون الرواية او القصة جديدة لم يسبق نشرها في مجلة او كتاب.

٢) ان تعبر عن روح النصر في معركتنا المقدسة «قادسية صدام المجيدة».

٣) ان تكون الكتابة علىٰ صفحة واحدة وعلى الالة الكاتبة وان ترصد جوهر البطولة الميدانية لمقاتلينا الابطال من خلال المشاركة او المعايشة والزيارات الميدانية وبخمس نسخ للرواية او للقصة القصيرة.

٤) ان لايقل عدد الصفحات عن صفحتين حجم فولسكاب للقصة القصيرة ومائة صفحة للرواية... وتقوم الدار بطبع النتاجات الفائزة والجيدة ومكافأة اصحابها.

نأمل ان يعزز كتابنا تلاحمهم الكامل مع عمق تجربة المعركة ومصداقيتها ليظل القلم والبندقية مشرعين بوجه الغزاة والطامعين وبوجه كل من يقف في طريق تحرير الارض ووحدة الامة وسيادة العراق.

ملاحظة: تقبل الطلبات لغاية يوم ١/١١/١٩٨٦ للرواية والقصة القصيرة.

حوارية الغريب

«سيرة داخلية للفتى السوداني عازف القيثار .علي عيد»

■ ابراهيم نصر الله

أفق يتساقط
ونوافذ مشرعة للضوء
وللوقت الآخر في الطرقات
خطى تتعثر
ولد أسمر
من أغواك الآن لتهبط في هذي الأرض؟
من أغواك لتخلع أشجار الجوز
بذور الأيام
ومن أغوى طائرك ـ القلب
ليقايض شمساً . . وفضاءً
بنوافذ وسطوح
من أغوى هذي الروح
هل تسمع خطوات الفلاحين
وعصفور الفرح المخلوع
ورعود الطعنة في الصدر
هل تسمع صوت الصخر
وطبول القرية
ووعول الاعشاب
هل تسمع؟
أسمع . . .
أسمع ،
أفق يتساقط
وخطى تتعثر
ولد اسمر
ونحيل مثل يدي أمي
عينان مشردتان



سنونو يتنقل بين الماء وبين النار
دم يكتسح الغيمة فيكون الأعصار
وغزال يشرب صمت الليل الراعش
تتبعه الانهار
طعنته الاولى. . رحلته
أبتدات من حمى الأوتار
وعلي يشبه أغنية
ابتكرت مزماراً
وفضاءً
فرمتها الشرطة بالاسفار
خطى تتعثر
. . هذي الموسيقى هل سكنت اوردتي قبل الدم؟
هل سكنت جسدي قبل الحلم

هل سرقت روحي
هل زرعت بدل الروح الغيم
لأرحل مبتعداً
أفقاً يتساقط في مدن ضيقة كالهم؟
خطى تتعثر
ولد أسمر
يتساءل
اذ يمسي في مدن نائمة
تحت الشرفات المختومة
كيف أجمّع بين غياب الطائر والاغنية
وكيف أرى الغابة تأتي
من غير وعول
كيف أرى الاشجار ولا ألمس خضرتها

كيف أعانق امرأة . .
لايجري فيها النيل؟
وكيف سارقص هذي الليلة مجنوناً
من غير طبول
مجنوناً
أرقص
أعرف . . أعرف
هذي الحمى تسبقني
وطني . . .
ياوطني
ياوطني
هذي الحمى تشبهني
اذ أسكن صمت الطرق الليلية تسكنني في مدن
أخرى . . ونساء من لهب الغربة . .
وزجاج يكسرني .
خطي تتعثر
ولد اسمر
منذ ثلاثة أيام . .
أو أكثر . .
ما جدوى أن ندخل في الوقت؟
لكن نكبر؟!
منذ ثلاث ليال يبحث عن قيثار
هذي الاشجار الملعونة تتيبس في كفيه
وفوق رؤوس أصابعه يرتفع الثلج
ثلاثة أيام بلياليها
تضرب ذاكرة الغابة فيه رماح الموج
قيثار يكفي
أغنية تكفي
أمنية واحدة تكفي
أن أرقص هذي الليلة
أن أطلق صوتي في الريح
أن أغوي شمسي بصهيل غجري
أن أحترق الان كزنجي
أن أعزف حتى أسقط
أو يرتفع القيثار
وترتفع الاوتار
وترتفع الدنيا
. . . أفق يتساقط
وخطى تتعثر
ولد أسمر
وعليٌ يسأل . .
كم يسأل . .
سرقتني اغنيتي
لم تترك لي وقتا أجمع أيامي
لم أحمل أمنية في صدري
غير الغابة
أتعب أحياناً
تأخذني مثل صغار الغزلان
تغطي جسدي بالأعشاب
وتفتح لي ينبوعاً في الرمل . . وفي النسيان
وتتركني أتلوّح بالخضرة
قد أبدو تعباً بعض الشيء الآن

قد أبدو أكثر حزناً من انسان!!
قد أبدو محترقاً بعض الشيء
لكني اذ المس قيثاراً
أو سيدة يجري فيها النيل
أعود الى سيرتي الأولى:
نصف دمي وطن.. والآخر بركان
أفق يتساقط
وخطى تتعثر
ولد أسمر
حملتني أغنيتي
فاعادتني أمي للحلفاء
سرقتني أغنيتي والريح
وفي الصمت الصاخب
رفّت أجنحة زرقاء
قلت رحيلي يورق
لكن الصحراء
سبقتني..
أحرقت الخطوات وكل حقول الماء
فيها فقراء الارصفة
وياشعراء الدمّ المتكاثر في الريحان
هل هذي عمان
هل هذا القمر المشنوق على شرفتها
خبز للاطفال؟
هل هذي الصرخة موسيقي اللحم البشري
أم الاعراس؟!
هل هذه الصمت..
غناء الناس؟!
هل هذه الماء الطيّب بعضٌ
من سم الكاس؟!
خطى تتعثر
ولد اسمر
مطر خطوات..
واجهة تلمع.. قيثار بين العينين تماماً، سيدة
في الركن، وموسيقى غامضة، فالابواب مغلقة
تنطلق الغابات
تحلق أشجار
أنهار
وظلال
ايقاع
صلوات
قيثار بين العينين تماماً
والجسد جهات!
مجنون أنت
مجنون كفراشةْ
مجنون مثل «طيور الشوك»
اذ تخترق الموت بصدر عار
الا من فرح فطري
مجنون أنت
مجنون
مجنون
تخطو

تجتاز العتبة
هذا الثلج الصامت فوق أصابع كفيك
يقترب القيثار
تجتاز اللحظات الموقوتة
يقترب القيثار
السيدة الان تقلّب دهشتها
ولد أسمر
وخطى تتعثر
يقترب القيثار
تفاجيء صدرك
وأصابعك الراعشة الموجْ
بحرير الخشب الناعم
ينهمر الدفء
وتنسى الغربة . .
أو تنساك قليلا
وطني
ياوطني
ياوطني
ساحرة هذي اللحظة
واليف هذا الفرح الغامر
وتغني :
من أي صحارى الارض
سأقتطع الينبوع
موسيقى الخطوات المذبوحة
تطعمني جسدي وتجوع
والشجر الباسق
يسرق هذي الدهشة حين يداهمني عصفور
أو وطن مخلوع !
والحلم هنا
وسأقصد ان الحلم هنا وهناك
دم . . وفم مشموع
في أي بلاد الله سافتح نافذتي
وأرى الأيام تطوقني بالألفة . . لابالاسفار
في أي بلاد الله
ساطلق خطواتي للطرق
وللمطر الفضي
فلا تلسعني رائحة الدمّ
واشلاء اللحم البشري على الاشجار؟
في أي بلاد الله
سابدأ أغنيتي
أو أنهي أيام التعب الأزلي
وأزرع في الشرفة شعراً
أو أزهارْ
ياسيدتي
يحزنني
أكثر ما يحزنني
غربة هذا القيثار
وأوردتي تلك الصافية
وتدعى في العادة أوتار ! !
يحزنني أكثر ما يحزنني
ان الشمس هنا أسرار
وان الحلم هنا اسرار
وان الفرح الأخضر في هذي الارض
يدلاحت ذات مساء من نافذة قطار
ياسيدتي

يكفيني بعض الدفء الليلة
كي أعبر سنوات النار
وأطل على عمري المتوزع في الانهار
يكفيني من هذي الاغنية المذبوحة شجرةْ
تكفيني من أيام الجمر
وأمتعتي ثمره
يكفيني ان أكسر في جسدي
الموت، وتيجان السحرةْ
يكفيني أن أغفو وأنام
بعيداً عن عهر يقتلني في صلوات الكفرهْ
سيدتي سوف أتوج هذا التعب الليلة
بالحمّى
وأريق النهر على صدري بلداً
واريق الغيما
وأقول لأمنية عبرتني
أمتشقي كفي عنواناً
ويدي ذاكرة.. جسما
مدن تتعثر!!
ولد اسمر
تصحو
ما زال القيثار
وبعض أغاني الدمّ على شفتيك
في أقصى القلب تماماً
شجر تعدو
سحب تعدو
لكن الغربة والبوليس
وصمت الظل
وكل الكل
عليكْ
تعبر عينيك الشمس
حديث لم يبدأ
يحزنني أكثر ما يحزنني
ان الجوع هنا مرفأ
وان الصمت
ورأس الحربة
والطعنة مبدأ
تطالعك السيدة الآن
وتسأل هذا القمر النائم في فلوات القهر:
ـ أترحل؟
لا ارحل
لكن الطرقات تفر
فأتبعها
لألم الطفل الضائع في وحشتها:
قلبي!
أو أطويها في لحمي
كي أوقفها
ـ أتحب الخبز
أحب الورد فأحيا سيدتي بالخبز
أحب الخبز فأحيا سيدتي بالورد
ـ كم يوم مر عليك بلا زاد؟
عمري
ـ كم وطن مر عليك بلا أرض؟
وطني
ـ والأيام
كيف ترى الأيام هنا
طيّبة بعض الشيء
وقاتلة أكثر
والعمر يمر علينا الآن لكي نكبر
ـ والطرق.. الاضواء.. الشرفات
كيف تراها

غامضة مثل الموت
ولامعة مثل الخنجر
ـ والمدن هنا
كيف تراها
لاتشبه صوت الناس
ويشبهها العسكر!
ـ والموسيقى
كيف تراها
سيدتي..
يلزمني صمتي لأجيب
لأقول.. رمادي الأخضر
ـ هل تزرع اشجارك في هذي الارض وتبقى
الرحلة أبقى سيدتي
وغيابي أبقى
سيدتي..
قد غرّبت الدنيا
وتغربت
لكني حين جمعت العالم
وتكسرت
أتيت هنا
قلت: أغني للوطن العربي
أغني للفرح السري
أغني للازهار
أغني للاوتار
أغني للاغنية
اغني للعلنيّ:
«بلاد العرب أوطاني
من الشام لبغدان
ومن نجد الى يمن
الى مصر فتطوان»

ها.. ها.. ها.. ها
ـ أتكشف هذي النجمة في عمان جراحك
يكشفها جرحي!

لاتعنيني الاسماء كثيراً
في تعبي أختلطت كل المدن
لاأذكر
اني لااذكر اين اكتملت دائرة الموت
هنا.. أم في الخرطوم
هنا أم في جده
وهنا أم في أسوان
أتعبني تعبي
مقصلة
ابتلعت شعباً وبلادْ
أتعبني صوتي
أتعبني موتي
أتعبني هذا القلب الطائر
أتعبني تعب الاجداد
ياأجداد!!
هل ختنتم دمنا
واللغة الفصحى والاولاد
حين رحلتم
وتركتم لعيون صغاركم الخونة
وكلاب الموت
هل ختنتم هذا الوقت
أم خنا شجراً يطلع في فلوات الروح غريباً
ويموت غريباً
هل ختنتم
أم خنا
أم خانوا الشمس الطيّبة..

الحلم الطيّب
ذاكرة الدمّ
وظل البيت
ياسيدتي . .
مدن تتعثر
وزمان يكبر فينا
اذ نبتلع الصوت . .
ساصرخ
وأنادي ذاك الولد الأسمر
وضحايا العصر الدموي
عليٌ . . عليْ . .
كأن سجون الموت المزروعة في النيل
تراها الآن هناك
وانت هنا
والجوع الكاسر
انت تراه الان هناك
وانت هنا
فكأن النيل الآسر
ينبع من مراكش
يجري حتى تنكسر الشمس هنا
فكأن النيل هنا
وكأن الغربة تشرب عينيك الآن هناك
كأنك تكتشف العالم
في لحظة صمت
او لحظة موت
وكأن الوقت يمر علينا الآن لكي نكبر
أو نتوارى
وكأن العطش المجنون تشقق في الاعماق
وهذي المدن صحارى
هل نكبر حقاً
كيف كبرنا؟
اني أعلن هذي اللحظة
ميلاد طفولتنا
أعلنها بيدي
بأوتار القيثار
وبالأسرار المنحازة حين أفجرها
أعلنها :
اني أمضيت العمر
وأفنيت غنائي
وأنا أختلس الأيام
الآن سأصعد قمّة هذا الحلم
وأقطفها
وأمد يدي في حلق الذئب
وأرجع جثتيَ المنسية منذ قرون
الآن سأصرخ لي كفان
ولي أمنية وجنون
الآن سأحلم
وأحاور بارود الحلم
وأنشد وأصادق كل سهوب الغيم
الآن سأختم هذا اليوم
بصورة أمي
وعيون النيل
وأترك نافذتي مشرعة للشمس
تمر على جسدي . .
طيبة كالحناء
وهامسة لي
كم تبدو ياهذا الطفل شقياً
ونحيلْ
كم تبدو ياهذا الطفل شقيا
ونحيلْ

عمان ١٩٨٣

قراءة النص / قراءة العالم

دراسة في البنية

- د. كمال ابو ديب

تهدف هذه الدراسة الى تحقبق غرضين قد يبدوان للوهلة الاولى متباينين، لكنهما في الواقع مرتبطان جذرياً: الأول مباشر وتخصصي وصريح، وهو دراسة ظواهر ايقاعية في بنية نص شعري قصير؛ والثاني ابعد منه واكثر شمولية، وضمني، وهو تطوير نموذجاً تحليلي لدراسة مفهوم النظام والبنية بصورة عامة. اي انني اتخذ من تحليل النص الشعري نموذجاً لتحليل اي نظام متشكل في الوجود: اجتماعياً، او ثقافياً، او سياسياً، او اقتصادياً. فحين نصبح قادرين على دراسة البنية على مستوى اول وننمي المناهج التحليلية التي تسمح لنا باكتناهها، وفهم مكوناتها، وادراك شبكة العلاقات التي تنشأ ضمنها، والأفصاح عن آلية التشكل التي تولدها ثم بابراز النظام الكلي الذي يتمثل فيها، فاننا نصبح اكثر قدرة على تناول البنية على جميع المستويات الاخرى بنقل عملية التحليل من صعيد الى صعيد، وبأدخال ما يبدو ضرورياً من تعديل وتحوير وتطوير على هذه العملية. ولقد أسهم في هذا النمط من التحليل واظهر طاقاته الضخمة باحثون في ميادين المعرفة المختلفة، فقام كلودليڤي ـ شتراوس مستعيناً بنموذج التحليل في اللسانيات المعاصرة عند تروبتزكوزي وفردينان دوسوسير ورومان ياكوبسن بشكل خاص، بتطوير منهج جديد في دراسة الانثروبولوجيا؛ وقام البنيويون الفرنسيون (تودوروف وجينيت وبارت مثلاً) بتطوير منهج جديد في دراسة الادب، والنص الروائي بشكل خاص؛ كما حاولت شخصياً تطوير منهج بنيوي للتعامل مع النص الشعري (الجاهلي والحديث خصوصاً)، والظواهر الثقافية المتباينة (الشكل، السلطة، الأسطورة، الأيقاع الخ . . .).

النص الذي اخترته للدراسة نص قصير لأدونيس بعنوان «الجرس»، (الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول ص ٣٦٣)؛ وسأثبت النص اولا، لافتاً النظر الى عنوانه ـ الذي سأعود اليه لابراز أهميته اثناء التحليل وأود ان أؤكد منذ الآن أن غرضي ليس تقديم دراسة بنيوية كاملة للنص، بل التركيز على سمات محددة في بنيته الايقاعية.

■ الجرس

«النخيل انحنى
والنهار انحنى والمساء
انه مقبل، انه مثلنا.
غير أن السماء
رفعت باسمه سقفها الممطرا
ودنت كي تدلّي
وجهه فوقنا جرساً أخضرا»

يتشكل ايقاع النص من عدد من المستويات الصوتية والوزنية، والتركيبية، وتلك التي تنبع من نماذج النبر (Stress) على الالفاظ المفردة، وعلى الوحدات الايقاعية، من جهة، ثم على مواقع مرتبطة بالدلالة، من جهة اخرى. ومن هذه المستويات سأختار المستوى النابع من تركيب النص الوزني، مع تقديم اشارة واحدة الى النبر في موقع معين من النص. ذلك ان ما اسعى الى تحقيقه من اغراض يمكن ان ينجز بالاقتصار على هذه الجوانب من البنية الأيقاعية.

وينتسب النص عروضياً الى البحر المسمى «المتدارك»، وهو يتألف من وحدة أساسية هي (فاعلن) مكررة عدداً من المرات (غير محدد سلفاً في الشعر الحديث؛ ومحدد، في البيت الكامل، بثماني مرات، اربع في كل شطر في الشعر القديم).

وفي هذا النص تتكرر الوحدة عدداً من المرات في كل بيت غير مقيدة بقاعدة مسبقة، ومحكومة بضواغط التكوين الداخلي للنص والتجربة التي يفيض منها فقط.

ويبدأ النص بهذه الوحدة وينتهي بها، كما أنها تطغى عليه طغياناً شبه كلي؛ فالبيت الاول يتألف من تكرار (فاعلن) مرتين والثاني من تكرارها ثلاث مرات، والثالث من تكرارها اربع مرات، في حركة متنامية بانتظام (٢، ٣، ٤) تشكل الشريحة الاولى (او المقطع الاول) من النص. ثم تبدأ الشريحة الثانية بتكرار (فاعلن) ايضاً مرتين في البيت الأول، واربع مرات في الثاني، ومرتين في الثالث، مع ورود (فا) اضافية فيه ثم اربع مرات في البيت الرابع. اي ان الشريحة الثانية تفقد الانتظام الذي ساد الشريحة الاولى على مستوى تنامي الوحدات في الابيات والتركيب الفعلي لبيت منها. بيد أن ما قلته قبل قليل عن ورود (فاعلن) في ابيات الشريحة الثانية يحتاج الى تعديل. فالواقع ان (فاعلن) لا ترد في جميع المواضع، بل ترد في مواقع معينة بسمة وحدة ايقاعية مختلفة عنها تتميز بتوالي ثلاث حركات فيها هي (فَعِلنُ). ويحدث ذلك بعد البيت الاول من الشريحة الثانية مباشرة وفي كل بيت بعده، اي ان النص الكلي، في النهاية يتشكل من وحدتين: (فاعلن) و (فَعِلنُ).

تتألف بنية النص ايقاعياً اذن، من مكونين جذريين يشكلان حركتين متقابلتين: هما الانتظام والتغير، او الثبات والتحول، او التجانس واللاتجانس. ويكشف رصد التكوين الايقاعي للنص أن البنية تتشكل من توالي الوحدة (ـ ٥ ـ ـ ٥ فاعلن)[1] بثقلها وهدوئها التأملي خالقةً لنسيج متجانس من نقطة البدء الى نقطة النهاية، ومن قطع تواليها في مفاصل معينة بظهور الوحدة (ـ ـ ـ ٥) بحركاتها المتوالية الثلاث، أي بتسارعها وحركيتها. وترد الوحدة الاولى (١٩) مرة أما الثانية فانها ترد ثلاث مرات فقط. كذلك تقع (فا) اضافية بعد (فاعلن) في موضع واحد من النص، هو البيت «وَدَنَتْ كي تُدلِّي = (ـ ـ ـ ٥ فعلن / ـ ٥ ـ ـ ٥ فاعلن / ـ ٥ فا)[2]

ومن اجل تفسير العلاقة بين الانتظام واللا انتظام بين طغيان (فاعلن) وظهور (فَعِلنُ)، بين الثبات والحركة، بين التجانس وخلخلة التجانس، نعود الى مستوى التشكيل الدلالي ـ الرؤيوي للنص، الى نموه النفسي ـ الصوري، والى نظام التركيب الذي يقوم عليه متمثلاً في نمط الجمل التي يتشكل منها.

ونلاحظ مباشرة ان النص يفتتح بجملة اسمية تنضوي بعد الاسم فيها جملة فعلية (النخيل انحنى)، اي ان تكوينه الأساسي يحتضن بذرة الحركة داخل غلاف او قالب من السكون؛ ذلك ان التسمية بكل اشكالها علامة تحدث في إطار من الثبات؛ وهي تخلو من الحدث والزمنية؛ فالجملة الاولى «النخيل انحنى» تؤسس الثبات متضمناً لحركة انسيابية هي الانحناء. وفي البيت

الثاني يتكرر هذا التركيب نفسه، اي ان الثبات يتعمق، او ان نمو الحركة في النص يمتنع الا بشكلها الاساسي، اي منضويةً ضمن الثبات:

«والنهار انحنى والمساء».

بل إن الحركة هنا تصبح محاصرة بين ثباتين، او بين ذاتين تجسدان الثبات.

وفي البيت الثالث يظل النمط الطاغي هو الجملة الاسمية، مقدمةً هذه المرة بـ «إنّ»:

«إنه مقبلٌ، إنه مثلنا».

ويتعمق حس الثبات لأن كلا المبتدأ والخبر هنا اسميان، وبسبب تكرار «انه». بيد أن ثمة حركية متضمنة في «مقبل» - اسم الفاعل الذي يشتق من «أقبل» وهو فعل حركي، لكن «إنه مثلنا» رغم ذلك، تزيد درجة الثبات في النص عن طريق طغيان الاسمية ودلالات الألفاظ معاً.

ويستمر النسق نفسه مؤلفاً من تكرار الجملة الأسمية في البيت الرابع: «ان السماء»؛ لكن شيئاً هاماً يحدث في البيت هو دخول «غير» التي تشير الى احتمال حدوث تغير من نمط ما في حركة الابيات - النص، وخروج على النمط الطاغي حتى الآن.

وبالفعل فان هذا الخروج والتغير يجيئان بسرعة في بداية البيت التالي، الذي لا يبدأ هذه المرة بأسم، ولا يشكل جملة اسمية، بل يبدأ بفعل: «رَفَعَتْ» كاسراً نسق القصيدة السائد حتى هذه اللحظة ومظهراً دلالة «غير» تماماً: اي محولاً احتمال حدوث حركة انكسارية خروجية في النص الى تحقق لهذا الاحتمال وحدوث فعلي لهذه الحركة الأنكسارية الخروجية.

وتنقلب الجملة، وتركيب الابيات، وعلاقات النص الداخلية، من «اسم + فعل» او «اسم + اسم» في كل بيت، الى اسم يشكل بيتاً مستقلاً ثم «فعل + مفعول به» في بيت مستقل. والفعل بطبيعته تجسيد للحركة وللزمنية. اي ان الفعل «رَفَعَتْ» يكسر اللازمنية والثبات السائدين حتى الآن، ويدخل عملية تغيير تتجلى في كونه فعلاً متعدياً يتطلب مفعولاً به، ويفرض بذلك نمطا جديداً من التركيب والمكونات اللغوية على النص. وسأمثل لهذا التغير تركيبياً ومرتبياً كما يلي:

الحركة (A) = اسم + خبر - فعل - اسم

مفصل الانكسار والتغير (B) = فعل + لو احق + مفعول به + صفة

اي ان فاعلية السماء في هذا المفصل هي ادخال تغيير جذري على القصيدة كلها يتمثل في نسف نمط الجملة السائدة وإدخال نمط جديد مغاير تماماً. وتتجسد هذه الفاعلية الحادة في أن تأثير السماء يتخذ صيغة الفعل المتعدي، ثم في كونه يستمر في البيت التالي، على العكس من النمط السابق الذي كانت كل ذات فيه تتشكل في بيت مستقل، او في جملة تستقل ببيت كامل، وكان الفعل فيه لازماً:

«النخيل انحنى
والنهار انحنى والمساء -
انه مقبل، انه مثلنا»

كما تتجسد في أن اتخاذ تأثير السماء صيغة الفعل المتعدي في مقابل الفعل اللازم في الجمل السابقة يؤدي الى حدوث تداخل تركيبي في النص ووصول تأثير ذات معينة، عبر فعلها، الى بيت ثان وإحداث تغييرات جذرية فيه. وكل ذلك واضح في البيت:

«وَدَنَتْ كي تُدلي»

وفي تكاثر الافعال وتواليها: « رَفَعَتْ، دَنَتْ، تُدَلِّي» كذلك تتغير طبيعة الحركة من الانسيابي (انحنى) والفعل اللازم، الى درجة اعلى من العنف والفعل المتعدي: «كي تدلِّي» فالتدلي لا يكون الا اسقاطاً من مكان عال باتجاه مكان واطيء، اي انه حركة خفض وانزال لكن التغير الأكثر جوهرية هو تغير اتجاه الفعل من «انحنى» الى نقيضه «رَفَعَتْ» ففيها «ينحني» النخيل والنهار والمساء فان السماء «ترفع» سقفها. وفي البيت الاخير يعود النسق الأساسي ليبرز، اذ يبدأ بالأسم ويكون عبارة منضوية خاضعة لفاعلية السماء في البيت السابق. وقبل نهاية البيت تبرز فاعلية السماء الحقيقة، وهي تغيير (هو) عن طبيعته المتمثلة في (وجهه)

وتحويله الى شيء جديد «جرس».

ومن جميع التغييرات التي ولدتها جملة السماء يظهر جلياً أن الحركية والتغير والتحول تأتي منضوية ضمن الجملة الاسمية:

«غير أن السماء رفعت.... ودنت كي تُدلِّي وجهه......»

وهكذا تنتج صورة كلية للنظام التركيبي في النص تتكشل من بروز الجملة الأسمية وتكوينها لجسد النص محتويةً داخلها على الفعل، على امكانية الحركة وإحداث التغيير، ويمكن الأفصاح عن هذه الصورة تخطيطياً برسم مربع يمثل جسد النص يتألف من الجملة الأسمية من أوله الى آخره وضمنه تنضوي تحركات تولدها الجملة الفعلية المنضوية:

الابيض = ثبات الجملة الاسمية وسكونيتها.
الخط المتعرج = حركية الفعل والتغير.

وبهذا المعنى، فان الجملة الاسمية «النخيل انحنى» ومثيلاتها تصبح عالماً اصغر (Microcosm) يجسد في تركيبه صورة العالم الاكبر (النص) (Macrocosm).

وتتجسد الحركية الداخلية التي تحدث ضمن بنية من الثبات المحيط على صعيد البنية الايقاعية، فنحن نستطيع الآن ان نربط بين طغيان (فاعلن) في جميع مواقع الثبات واللافاعلية وبين ظهور (فعلن) بحركيّتها وسرعتها في الاماكن الثلاثة من الحركة والفاعلية والتعدي التي تؤدي جميعا الى التغيير.

وهكذا نرى ان الكلمة التي تحمل دلالة التغيير والتعدي، وهي الفعل «رفعت» ثم «دنت» هي بالضبط الموقع الذي يمثل حدوث (فعلن) بدلا من (فاعلن). فالفعلان «رفعت» و «دنت» لهما التركيب الوزني (ــــ ٥ فعلن).

أما الموضع الثالث الذي ترد فيه (فعلن) فانه مفصل التغيير لهوية «وجهه»، اذ ان الوجه كما قلت يرفع (جرساً)؛ والجرس بهذه الصيغة محرق فعل التغيير الجوهري في النص، بل انه مركز النص ومنتهى مسار فاعلية الحركة؛ وكلمة «جرس» هي عنوان القصيدة. ولذلك فان كلمة (جرس) هي بالضبط المكان الذي تحدث فيه (فعلن) بدلا من (فاعلن): (جرساً= ـ ـ ـ ٥ فعلن) والجرس مصدر حركة ورنين. ومن الدال جداً ان (فاعلن) تعود بعد «جرساً» تماما، متمثلة في وصف «الجرس» بأنه «اخضر» فالصفة هي سمة، والسمة ثبات، بمعنى ان الأخضرار في الجرس سمة فيه، لاتجسيد لحركيّته او جرسيته او رنينه.

أما التغير الآخر في النص، وهو تغير جزئي يرد مرة واحدة، فانه ورود (فا) وحدها بعد (فاعلن) في البيت الخامس، دون أن تتطور لتشكل وحدة جديدة (فاعلن) مكتملة. وورودها هنا يمنح الايقاع سمة ثقيلة، من جهة، ونغمة منخفضة من جهة اخرى، بدلا من الايقاع الصاعد في الابيات الاخرى (السماء - اخضرا ممطرا). وهذه السمة الايقاعية تجسيد باهر لطبيعة الصورة واتجاه الحركة في النص.

فالفعل «تُدلي» كما قلت سابقاً، حركة انزال وخفض. وهو امتداد طويل اكثر من الانحناء. ثم ان فيه فاعلية اضافية للسماء (مصدر الفاعلية الكلية في النص). وكل هذه الخصائص تتجسد في تطوير الأيقاع من (فاعلن فاعلن) الى فعلن فاعلن فا). وحين ندرس نظام النبر في الابيات، بالطريقة التي وصفتها في مكان آخر[٣]، نرى أن النبر في جميع الكلمات الأخيرة في النص نبر على المقطع الاول من التفعيلة (فاعلن)، اي انه يأتي كما يلي: (-ˣ ٥ - - ٥) (ممطراً، أخضراً، انحنى). اما في «ودنت كي تدلي» فهناك نبران قويان في التفعيلة الاخيرة (- ٥ ˣ - - ˣ ٥ - ٥)، اي اننا امام ثقل ايقاعي وحركة ارتفاع وانخفاض حادة، وكل ذلك يتجسد على صعيد المعنى والصورة نفسهما في البيت الخامس المختلف عن بقية الابيات تركيبياً، ودلالياً، وايقاعياً كما آمل أن اكون قد أظهرت الآن. ثم انه يتجلى في ان حركة القافية الطاغية، في النص كله، باستثناء هذا البيت، هي حركة مد صوتي باتجاه الاعلى (سماء، ممطراً، انحنى) اما في البيت «كي تدلِّي» فأنها حركة خفض تتمثل في المد الصوتي باتجاه الاسفل: (الياء) وتشديد الكسر على اللام الواقعة قبلها.

تبقى نقطة أخيرة في النص يتشابك فيها البعد الايقاعي ببعد آخر نابع من التركيب الصوتي (التقفية) والدلالة. لقد اعتدنا على اعتبار القافية ظاهرة صوتية عرضية، ولم نفكر ابداً بانها ذات بعد دلالي، اي انها جزء من التكوين الدلالي للنص الشعري. لكنني حاولت في اكثر من مكان أن أظهر أن القافية ليست ظاهرة صوتية خالصة، بل انها تنبع من شبكة العلاقات الدلالية في النص وتسهم في تكوين هذه الشبكة ـ فالكلمات المتقافية لا ترتبط صوتياً فقط، بل ترتبط غالباً على صعيد دلالي. وفي النص الحاضر يظهر ذلك بجلاء حين نحلل الكلمات المتقافية التالية:

«النخيل انحنى (A)

والنهار انحنى والمساء (B)

انه مقبل، انه مثلنا (A)

غير ان السماء (B)»

إن «انحنى» و «مثلنا» متطابقتان لا من حيث الروي فقط (نا) بل من حيث الصيغة الوزنية، فكلتاهما على وزن (فاعلن). ثم ان الانحناء «يرتبط بـ» مثلنا «لان الأنحناء اقتراب من شيء و «مثلنا» شبه بشيء، اي اقتراب منه.

كذلك تتشابه السماء والمساء صوتياً (جناس) ومن حيث الاتساع وارتباط المساء بالسماء. وحين تتغير القافية، فان التغير يتم في سياق التغير الجذري في بنية النص كله، فتأتي قافية جديدة تماما «رفعت فوقه سقفها الممطرا» وتتقافى «الممطرا» و «اخضرا» لا صوتيا فقط، بل دلالياً فالمطر هو مولد الاخضرار وهو يأتي اولا ثم يأتي الاخضرار. وهكذا الحال في النص: فالممطر تأتي اولا ثم يأتي الجرس الاخضر تالياً لها وكأن وجوده نابع من وجود «الممطر» ونتيجة له. وكما ان لظهور القافية دلالته فان لاختفائها دلالته ـ ان ابيات النص تتقافى هكذا: ـ

A

B

A

B

C

D

C

ويلاحظ ان هناك كلمة نهائية واحدة لا تتكرر اي أنها لا تشكل قافية اولا تتقافى مع اية كلمة اخرى في النص، هي الكلمة المرموز اليها بـ(D) وليس هذا التفرد عرضياً، بل انه جزء جوهري من حركة النص ونموها وتشكل بنيته الكلية. فحين نحدد موقع (D) المتفردة هذه نرى بجلاء أنها هي الفعل (تُدلِّي) وهي ذروة الفاعلية والتعدي، والحركية في النص، وهو هو المكان الذي تفرد ايقاعياً بورود (فا) إضافية فيه وورود نبرين ثقيلين عليه في آن واحد، اي ان «كي تُدلي» تصبح متفردة على كل صعيد: المعنى، والصورة، والوزن، والايقاع ونظام التقفية في آن واحد. وسأضيف الآن زاوية تفرد أخرى لها: فهي الفعل الوحيد المضارع، وهي ايضا الصيغة التركيبية الوحيدة في النص التي ترد فيها (كي) وتشكل جملة منضوية من هذا النمط. وكل الجمل الأخرى في النص بسيطة: «مبتدأ + خبر» او فعل + فاعل + مفعول به» باستثناء هذه الجملة المتفردة في هذا البيت العجيب، فهي مسبوقة بـ «كي» والفعل فيها ينصب اسمين: «تُدلِّي وجهه جرساً».

ان مثل هذه الدراسة للنص الشعري، بما فيها من تطوير لأدوات ومفاهيم تحليلية جديدة، لتسمح لنا بطرح اسئلة جوهرية في دراسة الظواهر الثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية كلها بقصد تنمية مناهج تحليلية ذات كفاءة عالية لتناولها، فنحن الآن امام أسئلة من نمط: ما هي مكونات نظام مدرك ما؟ وما هي العلاقة بين الجزء والكل فيه؟ وهل يمكن ان نعزل ظاهرة ما ونحكم عليها في ذاتها؟ وكيف نفسر الظاهرة الاجتماعية مثلاً، ضمن البنية الكلية التي تقع فيها واليها تنتمي؟ (ولتكن هذه الظاهرة «حرية المرأة» او «العنف في المجتمع» مثلاً)[٤] وما هي الآليات التي تحكم تشكل الانظمة وتوجه العلاقات بين مكوناتها؟ وهل ثمة جدوى في الانطلاق من قيم مطلقة ودراسة «الاحداث» (بالمعنى الذي يقصده ميشيل فوكو في دراساته المتميزة) من خلالها واستخدام مفاهيم مثل الخطأ والصواب، والضعف والقوة، لوصف ما لا تتحقق فيه هذه القيم المطلقة؟ وعلى صعيد فني او ابداعي صرف: ما هي العملية الأبداعية؟ ما

علاقة الوعي بها؟ ومادور اللاوعي والحدس في تكوينها؟

وكيف يتشكل النص الادبي وتتبادل مكوناته الجزئية التأثير والفاعلية؟ وما هو الأيقاع، وأي دور له في تكوين النص الشعري؟ وهل التوحد والتناسق والتناغم المطلق أو شبه المطلق قيمة في ذاته؟ ولماذا يكون قيمة في بعض الثقافات ولا يكون كذلك في غيرها، اويكون قيمة في مراحل تاريخية معينة ولا يكون كذلك في مراحل أخرىٰ؟ وقد لا يكون جلياً ان هذه الاسئلة كلها تتبلور وتطرح نفسها من خلال ما يثيره النص القصير الذي درسته من نقاط اهتمام، لكن الأمر في الواقع كذلك. لماذا، مثلا، ترد (فا) اضافية في موضع معين؟ ولماذا تنقلب الجملة من اسمية الى فعلية؟ ولماذا ترد (فعلن) بدلا من (فاعلن) في اماكن محددة؟ ولماذا تأتي الكلمات المتقافية بالصورة التي جاءت بها؟ ولماذا تنفرد نهاية بيت واحد فقط فلا تتقافى مع غيرها؟ الى آخر هذه الاسئلة التي حكمت تطور الدراسة التي قدمتها وكانت ضمنية متبطنة لها. ومن الجلي أن ثمة فرقاً جوهرياً بين أن نكتفي، كما تفعل مناهج الدراسة التقليدية في الثقافة العربية، بتحديد وزن الأبيات وتسمية بحرها (المتدارك)، وبين أن نفعل ما فعلته الدراسة المقدمة هنا؛ وبين ان ننطلق من مقولة عقائدية مذهبية جامدة فنقول:

«هذا ليس شعراً، لأن ما أسماه العرب شعرا كان يتألف من ابيات كل منها ذو شطرين وقافية واحدة... الخ»، وأن نمارس نمط التحليل الذي مارسته الدراسة الحاضرة؛ وبين أن نقول: «إن» فعلن هي (فاعلن) وقد طرأ زحاف عليها فسقط ساكنها الأول»، وان ندرس هذا التبادل الايقاعي ضمن البنية الكلية للنص كما فعلت اعلاه؛ وبين أن نشرح أبيات النص ونكتفي بذلك، وأن ندرس تركيبه اللغوي، وتركيبه الايقاعي ونمط الجملة السائدة فيه، والعلاقة بين الانتظام واللا انتظام، وبين سيادة نمط وبروز نمط آخر (إيقاعيا وتركيباً الخ)، كما فعلت الدراسة الحاضرة.[٥]

وكل هذه الفروق هي الفروق التي تميز بين منهج ومنهج، رؤية ورؤية، وتوجه ثقافي اول وتوجه ثقافي آخر، لا في دراسة النص الأدبي فقط بل في دراسة المجتمع والثقافة والسياسة والاقتصاد، والعلاقة بين العالم الذي نعيش فيه وبين القوى التي تحاصره، والطبقات والتشكلات الاجتماعية ضمن المجتمع العربي والادوار التي تلعبها في تكوين البنية الاجتماعية، بل حتى في طرح اسئلة جذرية من نوع: هل هناك بنية اجتماعية عربية (تشبه بنية النص المدروس وتكوّن نظاما متكاملاً)، ام ان المجتمع العربي خليط من الجزئيات المتوضعة تاريخياً في زمن واحد لكن المنتمية مكانياً ووظيفياً لأزمنة مختلفة متعارضة متباينة بحيث انها في الحقيقة لا تشكل بنية اجتماعية، بل مجموعة موجودات متناثرة مُفككة.

وإنني لآمل أن يسهم مثل هذا العمل بنمط الأسئلة التي يسمح بصياغتها وطرحها، وبما يفرضه من بحث دؤوب من أجل تقديم أجوبة علمية دقيقة وجذرية لها، في تكوين نموذج تحليلي ذي كفاءة عالية على دراسة الظواهر التي تحيط بنا في حياتنا بأبعادها المختلفة وأن يسهم البحث المستمر في تطويره وتنقيته وتصفيته وإحكامه ليصل الى اعلى درجة ممكنة من الكفاءة والقدرة على الاكتناه والاكتشاف في المستقبل.

■ إشارات

١ - استخدم في التحليل الوزني نظام المتحرك والساكن الذي استخدمه العرب القدماء لميزات كثيرة فيه. هكذا أمثل كلمة كاتب = (ـ ٥ ـ ـ ٥) وكلمة مكتبةٌ = (ـ ٥ ـ ـ ـ ٥) وكتـابٌ = (ـ ـ ٥ ـ ٥). وأفعل ذلك مع وعي تام لاستخدام المعاصرين للتمثيل المقطعي (كاتب = ـ ٥ ـ).

٢ ـ يمكن تمثيل ما يقال هنا بالصورة التالية للنص بأكمله :

٢ = فاعْلن مرتين

٣ = ثلاث مرات

٢

٤

٢ + فا

٤

٣ ـ را. كمال أبو ديب في البنية الأيقاعية للشعر العربي : نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الايقاع المقارن، ط ٢، دار العلم للملايين (بيرون ١٩٨١) الفصلان الثالث والسابع خاصة.

٤ ـ او اية ظاهرة اخرى. ان دراسة السلطة وطبيعتها ودورها ضمن المجتمع العربي، مثلاً، لا تبدو لي ممكنة الا من هذا المنظور: اي بموضعتها ضمن بنية كلية ذات بعدين: تزامني وتوالدي (او تعاقبي تأيخي). ويصدق هذا على كل ما يخطر لنا او يتجلى أمامنا من ظواهر. واذ كان الطموح الى احداث مثل هذه النقلة المنهجية من صعيد الى صعيد قد يبدو غير معقول فانه ليحسن بنا ان نتذكر ان الظاهرة التي ادت الى اكتشاف نيوتن لقانون الجاذبية الأرضية كانت سقوط تفاحة من شجرة امامه. لقد ميز نيوتن الظاهرة سائلا: لماذا سقطت التفاحة الى اسفل لا الى اعلى؟ وكان سؤاله اولاً، ثم سعيه الى تفسير الظاهرة ضمن بنية كلية، مسؤولين مباشرة عن وصول الانسان الى القمر.

٥ ـ تسمح دراسة التغيرات الأيقاعية التي تطرأ على المتدارك بشكل خاص، والتي كنت قد أشرت الى احتمال حدوثها تكهنياً في عملي المشار اليه في الهامش (٣)، باثارة أسئلة جذرية حول مشكلة تناقش عادة على مستوى آخر لا علاقة له بالايقاع مباشرة هي مشكلة الحرية، والعلاقة بين القاعدة والابداع، والتراث المتشكل والثورة عليه وبنية النص الشعري وتوزيع الموحدات اللغوية فيها وعلاقة هذا التوزيع باكتمال التشكيل الوزني في البيت. وآخر ما أراه من قصائد يشعر بأهمية القيام بمثل هذه الدراسة لكشف تغيرات جوهرية، قد تكون بنيوية، في تركيب الفكر العربي الحديث. ان قصيدة حميد سعيد «بيت كاظم جواد» المنشورة في العدد الأخير من الأقلام (٦٤، تموز، ١٩٨٦)، وقصيدة «السمكة» في «قصائد من زمن الحرب» لياسين طه حافظ (العدد نفسه)، والى درجة أقل قصيدتي «حديث عن المدفع» و«في الموضع» في السلسلة نفسها، لتقدم مادة ممتازة لمثل الدراسة التي أقترح ضرورة القيام بها.

ابنة المعاون

▪ ايمان احمد

قصة قصيرة

لن استطيع اللعب في المحطة بعد ماحدث البارحة . ولا اقدر ان اذهب الى بيت ام ليلة الخبازة والعب مع ابنتهـا ليلة المخبلة، او اطرز معها الشفوف، فلو عرفت امي انني ذهبت الى هناك ثانية لقلعت اذني . في العطلة كنت اذهب مع ابي الى المـركـز، أو اتفرج على المعـدان في «الـوگفة» واوزع عليهم الماء البارد . لا ادري لمـاذا يخـافـون عليّ هكـذا ! ! فأبي يقول انني اذكى اخوتي جميعاً واشطرهم حركة . صحيح ان امي تتذمر من «وكاحتي» امام الاقـارب فتقـول ان صوتي عال وانني اتكلم كثيـراً ولسـاني طويل ولكنني اعرف انها تريد ان تبعد العيون عني . فانا في العاشرة من عمري ومع ذلك دخلت الصف السادس هذه السنة .

ولكنني لا ألعب في شارعنـا مع بنـات المـوظفين فانـا اكـره الألعـاب السخيفة التي يلعبنها مع اختي . . . وصديقاتي لا يلعبن في الشـارع لانهن جميعا، عادلة وخديجة ونشيجة ونشمية، اكبر مني عمـراً ولأنني ابنـة المعـاون فانهن جميعـاً من بنات العائلات الكبيرة . . والحقيقة ان صديقتي هما عادلة وخديجة . . اما نشمية فلا احبهـا كثيـراً لانهـا اكبرنا . . يقولون ان عمرها ١٨ سنة، وهي صفراء الوجه ولا تتكلم ابداً . . وانا اكره صفر الوجوه الصامتين . ويقـولـون انهـا ستتـزوج ابن عمهـا . امـا نشميـة فهي تشبـه امي كثيـراً . . . تريـدون الصدق انهن كلهن بدينات ذوات اثداء كبيرة متدلية، ويضعن العباءات والبوشيات، ماعداي، فانا بينهن نحيلة الجسم ولا البس العباءة طبعا لانني من بغداد . ولكنني امشي مع البنـات الكبيـرات لانهن يعـرفن كل شيء . فيحكين في اخبـار النـاحيـة وابي ورؤسـاء العشـائـر، ويعـرفن ايضاً أخبار معلماتنا . فاحكي لامي ما اسمعه واحكي لهن عن بغداد والتلفزيون واشرح لهن انگليزي وحساب خاصة نشيجة فقد كانت غبية جداً .

تقول اختي انني اتباهى واتكبر على الناس لانني الاولى ولانني ابنـة المعـاون . . . ولكن ابي هو أقـوى رجل في الناحية فعلاً . . صحيـح ان هنـاك الطبيب ومـدير الناحية ايضاً، ولكن ابي يذهب الى المركز بسيارة مسلحة وعنده شرطة ومسدس وثلاث نجمات . فوقهـا ان ابي انسـان طيب يحب المـزاح ومعـاشـرة الاصدقـاء وجلسـات السمـر في نادي المـوظفين أو في حديقـة بيتنا، فيسهر حتى الصبـاح يلعب الـورق ويشـرب البيرة مع شخصيات الناحية ورؤسـاء العشـائـر . ولولا ان المعاون هو اهم شخص في الناحية اعطتـه الحكـومـة أحسن البيوت فبيتنا هو أول بيت الى اليمين في شارع القصور كما يسمي اهل الرميثة بيوت الموظفين وهي صفّان من بيـوت حكـوميـة انيقـة وواسعـة تمتد على جانبي شارع قصير مبلط هاديء في المـدخـل النـاحيـة وتغطي شبابيكها الواسعة من الخارج ستائر كثيفة من العاقول الرطب .

اختي تتعجب من صديقـاتي . امـا هي فتحتفـظ بصداقة سهاد ابنـة مأمور المركز التي اكرهها كثيرا لانها لئيمة ومغرورة وتتجمل

مثل الكبار فتنزل شعرها الاصفر على جبينها وتلبس صدرية قصيرة جداً فتظهر سيقانها الرفيعة مثل الاقلام. وتلعب مع أختي طمّة خريزة وبيت أبو بيوت وتوكي... اما أنا فأحب ان اذهب الى السكة الحديد عصراً.. وهي خلف بيتنا بمسافة بعيدة فأعبر الاسلاك واضع اذني على السكة واسمع صوت القطار قادماً من الحمزة... وعندما يأتي القطار أنام على الارض كي أرى الماكنة والعجلات من الاسفل.. الصدق أنني اخاف أن أقف قرب القطار عندما يمر لان الارض تتحرك تحت قدمي ويدوخ رأسي واسقط الى الخلف. وعندما يراني جبار أبو المحطة يركض خلفي ويصرخ: ستنسحق أبنة المعاون ذات يوم». أمس لحق بي فطرت راكضة وعبرت سياج الاسلاك بسرعة كبيرة، ولكن السلك المدبب الملتف أمسك بقدمي فسقط نعالي وانشقت قدمي شقاً طويلاً جعل الدم يسيل منها. لم أبال طبعاً بالجرح.. المهم ان لايراني ابي هكذا... كنت حافية. اقدامي كلها تراب اختلط بالدم المتجمد... وفوقها كانت الشمس قد غابت. طبعاً لم ادخل البيت من الباب وأنما تسلقت السياج الخلفي... لم يكن أبي قد جاء الى البيت منذ البارحة.. قالت امي الظهر ان عنده شغلاً في العشائر. ولكن ما أن عبرت الحديقة وجاوزت الباب الخلفي للصالة حتى سمعته يوصي عبدالله السائق أن يعود اليه بعد ساعة. فطرت الى غرفتنا واختبأت خلف الباب وأخذت انظر من شقها... دخل ابي متربا من سدارته حتى حذائه، كانت ملابسه، الخاكية غارقة في العرق والملح والطين.. قالت امي: الله يساعدك واخذت السدارة والنطاق والمسدّس... جلس أبي على المقعد يخلع حذاءه وجواربه ويقول: « هلكتُ هذين اليومين مع هؤلاء الحمير، ولكن ابن عمها واباها اعترفا اخيراً بانهما قتلاها ودفنا عارها في احدى بساتينهم على طريق السماوة. وقد وضعتهما في التوقيف معاً! قالت امي وهي تلحق بأبي الى الحمام وبيدها المنشفة: ولكنهم يقولون انها فتاة عاقلة وشريفة ولا ترفع عينها من الارض... فاجابها ابي: والله لاادري.. لماذا اذن قتلها ابن عمها ولم يبق على زواجهما سوى ايام!!»

.... انتهزت فرصة وجود ابي في الحمام وركضت الى الحديقة اغسل قدمي... امي لمحتني... ولكنني ادري انها لا تفتن عليّ... اعرفها جيداً.. عندما عدت الى غرفتنا لم يكن ابي قد خرج من الحمام بعد... اضطررت الى وضع السبرتو الحارق على الجرح بدل الدواء الاحمر حتى لا يفتضح امري... وجلست احل تمارين الحساب.. لكن ابي دخل فجأة الى الغرفة وسألني وهو ينشّف يده: «ماذا تفعلين.. أراك خانسة؟» وقبل أن اجيب قال «ولكن ماهذه الرائحة؟ هل جرحت نفسك؟» كالعادة لا يخفىٰ على ابي شيء.. اضطررت طبعاً أن احكي له كل ماحدث. فقال: في المرة القادمة سأوصي جبار أن لا يدعك تفلتين من يده.

كان ابي متعباً ولولا ذاك ما اكتفى بالتهديد.

امي أيضاً لا تقبل بأن ألعب مع ليلة المخبلة وتقول ان ليلة متخلفة، جسمها كبير وعقلها صغير. وانها تخدع البنات الصغيرات مثلي باللعب ثم تقتلهن وتأكلهن ولذلك طلقها زوجها. ولكن هذا غير صحيح.

فليلة المخبلة لطيفة جداً واتسلىٰ معها كثيراً. عندما اذهب اليها تعلمني اخراج أقراص الخبز من التنور فتضع صفيحة تحت قدمي وتمسك بخصري حتى لا انتكس في التنور، ثم نغلي سمكاً صغيراً مجففاً على الحبل ونأكله مع البصل. وقد علمتني تطريز الشفوف فكنت اساعدها، وعندما نتعب نلعب في الغرفة فتدغدغ بطني حتى اكاد انفجر من الضحك، وعندما اتوسل اليها لانني سأموت تضمني الى صدرها وتقبلني كثيراً في وجهي

وصـدري وحتى قدمي. وقـد طلقهـا زوجهـا لانـه كان انسـانـاً متوحشاً، فقد كان يربطها بالحبل الى السرير ويظل يعذبها طوال الليل. ولكنني اعتقد ان امي لا ترضى بأن ألعب مع ليلة المخبلة لانها تخاف أن ينتقل اليّ القمل.

ماذا أفعـل آذن؟ وايـن الـعب؟ حتى صديقـاتي لا يأتين الى المـدرسـة بعد. صحيح إنهن لا يلعبن معي ولكننا على الاقل كنّا نعود سوية عن المدرسة يومياً. اما الان فأعود احياناً مع زهرة الـوسخـة بنت خدامـة بيت الطبيب. فقـد صار للبنات اسبوع لم يأتين الى المدرسة. تقول زهرة إنها سمعت ان نشيجة هربت مع خطيبها، ولكنني لا اصدق هذا الكلام فانا اعرف جيدا إن نشيجة تكره خطيبها، ابن عمها. ولكن ربما كان كلام زهرة صحيحاً فانا لا افـهـم نشـيـجـة ولا تصـرفـاتهـا. في يوم السبت الفـائت مثلاً طلبت مني ان اضع رسالة لها في البريد. وعندما سألتها لماذا تضعها هي قالت: انها كبيرة وتستحي.

فوافقت. وعندما عدنا من المدرسة اردت ان اضع الرسالة في البـريـد كمـا طلبت مني، واذا بهـا تصـرخ: «لا.. لا. ليس الان.. ضعيهـا غداً الصبـح عندما تأتين وحدك». كانت الرسالة الى شخص يدرس في فرنسـا، واعتقـد انـه قريب نشيجة لانه من عشيـرة الصـوالـح، فكرت في البيت ان انزع المظروف فقد كان خط نشيجـة قبيحـاً جداً، ولكن لم يكن عنـدي مظـروف آخـر. اكتشفت انها نسيت ان تكتب اسمها وعنوانها على ظهر الرسالة. «فكتبته انا»

العراق. ديوانية

رميثة. مدرسة الرميثة الابتدائية للبنات

الصف السادس ـ ا ـ

نشيجة قنبر الصالح

كان خطي أجمل من خطها بكثير. في صباح اليوم الثاني كانت وحـدهـا في الصف تنتظرني متلهفة. سألتني قبل ان اضع حقيبتي في الـرحلة: «هـا.. وضعت الـرسـالة؟». قلت: اي... ولكن لمـاذا لم تطلبي مني ان اكتب عنـوانهـا؟ ان خطـك لا ينفهم... وقـد نسيتِ ان تكتبي اسمـك وعنـوانك على ظهر الرسالة. فكتبته لك». ما ان قلت هذه الكلمات حتى حدثت اشياء عجيبة. وليتني لم اقـل اي شيء. فقـد كادت نشيجـة تمـوت. شحب وجههـا شحـوبـاً مخيفـاً. وسقطت على رحلتهـا الاخيرة وظلت تخمش خديها باظافرها وتردد: «يمّة... تسخّم وجهي.. يمّه.. سخام بوجهك نشيجة.. يمّه.. الحقيني». اخافتني كثيراً فانا اعرف ان امهـا ميتة. ركضت انادي البنات، احسست ان قلبي سيخرج من صدري رعبـاً. ولا ادري ماقلت لنشمية، وكانت أول من صادفتها فركضت الى الصف قبلي.

كان رأس نشيجـة الصغيـر ملقىً على الـرحلة، وجبينهـا على الخشب مبـاشـرة. كان شعـرهـا فاحماً مجعداً مفروقاً في الوسط وملمـومـاً في ضفيرة بائسة الى الخلف. وكانت تلهث، عندما لم ترد على مناداة نشمية عليها، وضعت هذه كفيها على خدي نشمية ورفعت رأسها بقوة وسألتها: «ما بك؟ مابك؟ هل جننت؟» كانت شفتهـا السفلىٰ ترتعش وقـد صارت بيضـاء، كالثلج، وبانت آثار اظـافـرهـا على وجههـا. ولكنها لم تنظر الينا... لم تنظر الي اي شيء.. كانت تحدق في الهواء. فصاحت بها نشمية وهي تهزها:

«مـابـك؟ نشيجة.. وماذا جرى؟» وما أن التفتت ورأتني حتى لطمت وجههـا بكلتـا يديهـا لطمة عنيفة وقالت موجهة كلامها الى نشميـة: «لقـد كتبت اسمي على الـرسـالة» شهقت هذه الاخرى شهقـة عاليـة وضـربت على صدرها.. ونظرت اليّ كأنها تريد ان تأكلني، فأنسحبت الى رحلتي في أول الصف وقلت: «مابكم؟»

ولكن نشمية جلست على رحلتها والتفت الى نشيجة وهي تقول: «يـالله.. يالله.. ان نشاء الله مايصير شيء.. الم اقل لك.. انها مجـرد طفـلة لا تفـهـم شيء صاحبـة ليلة المخبلة هذه». بقيت نشيجة طوال الـدوام نائمـة على الرحلة وقالت نشمية للمعلمات انها مريضة. ولم تأت بعد ذلك الى المدرسة حتى عادلة وفريحة ونشميـة لم يأتين الى المـدرسة بعد. الم أقل لكم ان نشيجة هذه مكـروهـه. كم اخافتني ذلك اليوم، حتى انني لم اجرؤ ان احكي لأمي عما حدث، خاصة وانها تتضايق من مشيي مع البنات الكبيرا.

ولا أدري ماذا الـعـب الآن. لو أنَّ سوق الـمـعـدان يصـيـر العصـر... ولكن كيف يصبرون حتى العصر! بل أنني عـنـدمـا استيقـظ الصبح يكـون العجـاج والصـراخ والـروائح واصـوات الحيوانات قد ملأت الشارع.

اليوم الظهر مررت على ابي في المركز ولكنه كان مشغولاً جداً فلم يعـرني اهتمـامـاً، حتى انـه لم يتـرك مهـدي المـراسل يلعب معي. كنت انتظر المدرسة حتى اتلهّى، ولم ادر انها ستجعلني متضايقة.

■■

المساء ايضا

زاهر الجيزاني



. . مسائي
ينام على سلمٍّ كصبي صغير،
مسائي ينام على ركبتيه ,
وفوق السجاجيد ـ بضع نساء يثرثر ن
(عن: حامد، فارغ القلب
عن عمرٍ كأبيه،)
رآهنٍ في حدقات العظاءة
في أخريات انشغالاتهِ ـ كنّ ينطقنه، بمناقيرهن،
ـخفيفاً يقوم
وممتقعاً

كم مضى ـ ؟ ـ المساء بعكازتين ـ يجيء
مسائي ينام على مرفقيه

ولكنني لن اقول،
مسائي كراعٌ على النار،
صحنٌ ـ عليه ـ
تواريخُ من مرقٍ،

أو نساء، بياقاتهن ـ روائحُ ثومٍ
ولكنني لن اقولَ،
سواد قديم كأطلال جاموسةٍ
ينحني آسفاً

كلما وثب العقل (مثل الكلاب الطريدة) نحو القناع،
(قناع، يبيض الحمام ـ عليه،
وينسجه العنكبوت.
قناع الدنانير والسيف،

رغم تسوس ـ أحلامه ـ لايموت.)
شُغِلنا بآلاتنا

وهي تحصي ـ تموّجَ تأريخهُ،
كان تأريخُهُ ـ مرقاً

ونساءٍ يثرثرن ـ فوق السجاجيد،
عين العظاءة ـ تمسكني بملاقطها ـ

ـ مالهذي القداسةِ
فارغة العظم،

لاحامدٌ يتمنى مسائي
ولاعمرٌ تتنصتُ

لنداء اكتئابي،
أصفُّ الجرادلَ، كل مساء،

والمخُ أهواء، يوم ٍعجوزٍ
كنايات موتىٰ.

ولكنني ـ غالباً ـ مأألاقيك في قطرةٍ
فوق ازهار دفلى
أُلاقيكَ في نظرةٍ

تتخطىٰ كراهية الارضِ،
أبناؤها ـ

أخطأوا . . أين؟
كنا وحيدين، ننشيء قاموسَنا

من دُمىً
ومراعٍ
وخمر

وكنا نمدُّ على الارضِ ـ أوراقً ألفاظنا
ماكتبنا ـ عليها

أفاريز، أو زهرةَ التاجِ ،
أو نادلاً يسترقُ،

تعبنا اذن ،
ياشقيق يدي،
وشقيق سمائي،

ولم تبقَ غير الاخاديد
في لغةٍ كم حلمنا، نفك سلاسل احشائها،
بالندى،
فوق ازهار دفلى،
يهيىء بالونه،
وقواربه، وشرارته، غرفاً، ومواكبَ نحلٍ
تماثيلنا في انفعالاتنا
وتأهبنا في الزهور،
ألاقيك في قدحٍ نتخيله ـ في لغاتٍ

ألاقيك في ريبةٍ تتملكنا
وزلازل تخضُ

نحن الزلازل،
أنوارنا ـ نادباتٌ

وأنوارنا ـ نَدَبٌ ومسائي
على سلمِّ البيتِ يغفو

وفي السوق يغفو
وقرب سلال الطماطم يغفو
به وهنٌ
واختلاطُ مرايا آلعظاءةِ بالخوفِ،

صيفٌ ترجلَ من صيحتي،
ذهبٌ يتعرقُ إبطاه،

لا لم يكن في الاناشيد،
غير مديحي
لهذا المساء الذي
إسمه الصيف
أو اسمه السوق
أو اسمه حائط
أو انا.

تداعي الحروف في النص العربي

■ د. عبدالاله الصائغ

■ تقديم

يلاحظ دارس الشعر العربي، النثر الفني أيضاً، وجود ظاهرة تكرار الحروف المتشابهة أو المتقاربة في النص بما يخلق نمطاً من الجمال تألفه العين وتأنسه الاذن، كتكرار حرف التاء مثلاً في قول الشنفرى:

الا أم عمرو أجمعت فاستقلت
وما ودعت جيرانها اذ تولت
وقد سبقتنا ام عمرو بأمرها
وكانت بأعناق المطي أظلت
بعيني ما أمست فباتت فأصبحت
فقضت اموراً فاستقلت فولت
فواكبدا على اميمة بعدما
طمعت فهبها نعمة العيش زلت
فياجارتي وأنت غير مليمة
اذا ذكرت ولا بذات تقلت
لقد اعجبتني لاسقوط قناعها
اذا ما مشت ولا بذات تلفت
تبيت بعيد النوم تهدي غبوقها
لجارتها اذا الهدية قلت
تحل بمنجاة من اللوم بيتها
اذا ما بيوت بالمذمة حلت

ونظير ذلك تكرار السينات في سينية البحتري[٢]، وتكرار مادة (ق ر ب ١) في لامية الحارث بن عباد، فقد تكررت (ق ر ب١) سبع عشرة مرة[٣] ولا يمكن القبول بموضوعة الميل للتكرار وحدها تعليلاً لهذه الظاهرة فللتكرار أسبابه وجذوره[٤]

ولعل الذي حفزني لخوض هذا السبيل الوعر المسحور، سكوت المصادر القديمة والمراجع الحديثة عن طرق هذا الموضوع الذي اسميته بـ (ظاهرة تداعي الحروف)، وأملي عريض في ان يكون هذا البحث المتواضع حافزاً لسواي في الكتابة عن هذه الظاهرة وحسبي اني طرقت سبيلا لم يطرقه غيري وشخصت ظاهرة لم ينتبه اليها سواي.

■ حدود هذه الظاهرة

ثمة العديد من النصوص الفنية وبخاصة الشعرية، يصلح ميدانا صالحا لمعاناة ظاهرة تداعي الحروف، حيث نلاحظ حشداً من الحروف يجتاح القصيدة، فالحرف داخل الجملة أو المفردة يهيء السبيل الى حرف آخر يماثله نغماً أو رسماً[٥] واذا كنا قد ذكرنا في التقديم تائية الشنفرى ولامية الحارث بن عباد وسينية البحتري ذكراً عجلان فاننا نحاول الآن التلبث قليلاً عند سينية العباس بن مرداس في محاولة لاستنطاق النص في حدود تداعي الحروف لـ (س، ش و سواهما) مع ملاحظة التركيبات، قال العباس بن مرداس[٦]

لأسماء رسم أصبح اليوم دارسا
واقفر منها رحرحان فراكسا
فجنبي عسيب لاأرى غير ماثل
خلاء من الآثار الا روامسا
ليالي سلمى لاأرى مثل دلها
دلالاً وانساً تهبط المصم آنسا
وأحسن عهداً للملم ببيتها
ولا محبساً فيه لمن كان جالسا
تضوع منها المسك حتى كأنما
ترجل بالريحان رطباً ويابسا
على قلص نعلو بها كل سبسب
تخال به الحرباء أشمط جالسا
سمونا لهم تسعاً وعشرين ليلة
نجوب من الأعراض قفراً ويابسا
فبتنا قعودا في الحديد وأصبحوا
على الركبات يحردون الأنافسا
فلم أر مثل الحي حياً مصبحاً
ولا مثلنا لما التقينا فوارسا
أكر وأحمى للحقيقة منهم
واضرب منا بالسيوف القوانسا
وأحصننا منهم فما يبلغوننا
فوارس منا يحبسون المحابسا
اذا ما شددنا شدة نصبوا لها
صدور المذاكي والرماح المداعسا
فكان شهودي معبد ومخارق
وبشر وما استشهدت الى الأكابسا
فان يقتلوا منا كريماً فاننا
أبأنا به قتلى تذل المعاطسا
قتلنا به في ملتقى الخيل خمسة
وقاتله زدنا مع الليل سادسا

معاينة النص

١ - اشبع الشاعر فتحة السين فصارت الفاً والمعروف (ان الفتحة أطول من الكسرة والضمة.. واللغويون عادة يقسمون اصوات الليلن الى نوعين فقط:

قصير وطويل، فالفتحة مطلقة صوت لين قصير فاذا اصبحت ما يسمى بالألف الممدودة فهي صوت لين طويل والفرق عادة بين الفتحة الطويلة والقصيرة هو ان الزمن الذي تستغرقه الأولى ضعف ذلك الذي تستغرقه الثانية[٧] ولنا ان نعاين الألفات بعد ذلك.

٢ - اعتمد النص حرف (س) قافية وبثه أيضاً في حشو القصيدة، وحرف (س) يؤدي فعلاً في المعنى قريباً من الجو الاحتفالي لطقس الحرب لأن معادله خارج النطق يأتي (عن مس جرم يابس صقيل فيه خشونة خفيفة بجرم آخر مثله، وامراره عليه، وعن النفخ في مثل اسنان المشط مكشوفة) ولهذا الحرف ايضاً علاقات تؤثر وتتأثر بالحروف فبعض الاصوات الشديدة تفقد معه طبيعتها المنفوحة عند ورودها بعده كصوت احتكاكي ويكون هذا الفقدات كلياً أو جزئياً[٨]

٣ - اعمل الشاعر المشابهات البصرية والسمعية لحرف (س) اعمالاً واضحاً، فالمشابه البصري لـ (س) هو (ش) والمشابه السمعي هو (ص) لأن مخرجي الحرفين متقاربان ولهذا كانت العرب تبدل الحرف منهما بالآخر كما فعلوا بسراط وسواها،

ويمكن انتقال العلاقة من الشبيه والآخر الى شبيه الشبيه كما في (ص) و (ض) في الشبه البصري[9]

٤ ـ تكافلت الكلمات وتعاضدت الحروف فشكلت ايقاعاً نغمياً يعطي صوت المشسهد أو فكرة الصوت وللمثال نقرأ البيت[26]

وكنا اذا ما الحرب شبت نشبها

ونضرب فيها الأبلخ المتقاعسا

فحرف (ش) يسمع عن نشيش الرطوبات، وعن نفوذ الرطوبات في خلل اجسام يابسة نفوذاً بقوة[10] بمعنى آخر ان (ش) يذكرنا بصوت الحديدة الساخنة الحمراء لحظة تلقى في ماء بارد!! والحرف (خ) يأتي عن حكك جسماً جافاً بجسم صلب الى الدقة مع الامتداد بحيث يزيل خشونته ولا ينفذ فيه[11] فـ (خ) في (الأبلخ) تسمعنا شخير المذبوح وشخيب الدم، اما (ق. ع. س. ا) في (متقاعسا) فهي تصوت نغماً قريبا من صوت قرع في الزجاج او الخزف يؤدي الى تهشمه أو تشرخه! وفي البيت[17]

وكنت امام القوم آول ضارب

وطاعنت اذ كان الطعان تخالسا

فالحروف (ط. آ. ع. ن. ت. خ. ل. س) تتشكل بقدرة فائقة فتوحي للمتلقي ان ثمة طعنة تبدأ بـ (ط) ثم تند صرخة من المطعون (آ) ثم يصر الطاعن على الايذاء فيغرز النصل عميقاً مع شيء من التعب والمعاناة (ن)! اما (. ط. ع.) في (طاعنت) فهي تشاكل (م. ع) في (معدة) فيحس المتلقي بوجع المطعون الذي يعاني من نصل مغروز قريبا من المعدة!! ثم نسمع لمبارزة الـ (ت. خ آ. ل. س) وسوسة صافية مغايرة لصليل السيوف المضطرب[12]

٥ ـ ومعاينة النص على ضوء تداعي الحروف متمكنة من عملية توليد معاينات كثيرة، فللمثال يمكن ملاحظة الراءات في النص ودلالاتها في المعنى والنغم والرسم، وملاحظة تعاشق (ش) مع (د) و (هـ) في البيتين ١٤، ١٨ وملاحظة (ق ت ل) في البيتين ٢٤، ٢٥ وكيف قلبت في (ملتقى) بعد حذف (م. ى) الى (ل ت ق) مقلوب (ق ت ل)

■ وجه نعتها بتداعي الحروف

ابتداء اقول ان ـ تداعي الحروف مصطلح اجترحته بعد ملاحظتي لتردد الحروف في النص، وسمات التداعي في مصطلح تداعي الأفكار، ولقد بحثت ما وسعني البحث عن مصطلح آخر بيد انني لم أجد فيما وجدت مصطلحاً أقرب من تداعي الحروف الى دائرة عملي، وها اني افكك المصطلح منقراً في دقائقه عما اريد. فمادة (د ع و) التي قبست منها (التداعي) تعطي معاني شتى في سياج اللغة قريبة من الاستغاثة، قوله تعالى (وادعوا شهداءكم من دون الله ان كنتم صادقين)[13] وفي الشعر قول عنترة:

يدعون عنتر والرماح كأنها

أشطان بئر في لبان الأدهم[14]

وفي (د ع و) معنى التصويت، وآية ذلك قول الشاعر

تدعو قطا وبه تدعى اذا نسبت

ياصدقها حين تدعوها فتنتسب[15]

وتداعى القوم اذا دعا بعضهم بعضاً حتى يجتمعوا وتداعت القبائل على بني فلان أي تألبت، والداعية صريخ الخيل في الحرب لدعائه من يستصرخه، وفي الحديث ان الرسول الكريم (ص) أمر ضراراً بن الأزور ان يحلب ناقة، وقال له:

دع داعي اللبن لاتجهده. اي ابق في الضرع من اللبن ولا تستوعبه كله فان الذي تبقيه يدعو ما وراءه من اللبن فينزله.

فما تحققه معاني التداعي اذن هو دعوة السابق للاحق، أو الاول للثاني للأجتماع، فاذا قلنا (تداعي الحروف) فانما لنعني ان الحرف الوارد في النص يدعو نظيره في النغم أو الرسم[16]

اما مادة (ح ر ف؛ فلها معان شتى متقاربة، وحرف الشيء جانبه، وفي حديث ابن عباس: أهل الكتاب لايأتون النساء الا على حرف أي على جانب والحرف ايضاً المضاء والدقة والضمور والناحية والجهة الواحدة[17] والحرف ايضاً (هيئة للصوت عارضة له يتميز بها عن صوت آخر مثله في الحدة والثقل تميزاً في المسموع)[18]

ومحاولتنا تقرن التداعي بحرف النص اي جانبه الخاص بالهيئة العارضة للصوت أو الرسم، فلا مسافة بين تداعي الحروف اصطلاحاً وتداعي الحروف لغة، فللحرف (س) صوت متميز وصوت شبيه (س، ص) ورسم متميز ورسم شبيه (س، ش) وللحروف قرابات في الخارج كاللثوية (ذ ث ظ) والذلقية (ل ن ر) والنطعية (د ط ت)[١٩]

■ مقاربة المحاكاة نغماً ورسماً

كل شيء في الوجود منتم الى أحد اثنين (الجوهر والعرض) فالطبع جوهر والتطبع عرض، والأصل جوهر ومحاكاته بالصورة أو النغم عرض، ونستمر هكذا حتى نصل الى: المعنى جوهر ومحاكاته بالحركة او الرسم أو اللفظ عرض (وانما الخلاف بين اللفظ والمعنى ان اللفظ طبيعي والمعنى عقلي، ولهذا كان اللفظ بائدا على الزمان، لأن الزمان يقفو أثر الطبيعة بأثر آخر من الطبيعة، ولهذا كان المعنى ثابتاً على الزمان والمعنى عقل والعقل ألهي ومادة اللفظ طينية وكل طيني متهافت)[٢٠] لكن العرض ليس تهافتاً وان آل الى التهافت والمحاكاة ليست عبثاً، وان كان سقراط بركماً بالشعراء والفنانين الذين يشغلون حيواتهم بالمحاكاة التي يعدها مظهراً لاقيمة له قبالة الطبيعة التي تنم عن الخلق والأبداع، ويمكن رد هذا البرم الى اعتبارات خاضعة اساساً لتأثيرات الزمان والمكان والحالة وغريب (والشيء بالشيء يذكر) ان ينسب البرم من الشعراء في المدينة لافلاطون بينا يؤصل أفلاطون الرأي وينسبه الى سقراط من خلال محاوراته المشهورة.

والرؤية العربية فيها الكثير من المحبة للفن والألفة معه، وربما التقديس، ولهذا جاءت القصيدة محاكاة لتلك الرؤية، والقصيدة العربية تطمح في محاكاة الواقع بمفردات تديف الواقع في الحلم في محاكاة الفعل باستذكاره، في محاكاة البهجة باستحضارها في محاكاة الحبيب بجواره! وبحدود ظاهرة تداعي الحروف نشهد القصيدة ساعية كل السعي لمحاكاة الأصوات والحالة النفسية، والمعنى، بموسيقى الحروف. واذا كان ذلك كذلك فحري بهذا البحث ان يؤسس مقاربة بين ما نبحث عنه لنحدده وبين المحاكاة نغماً ورسماً.

ان مصدر المسموعات جوهر ومحاكاة المسموع بمسموع عرض، وقد ذهب بعضهم الى (ان أصل اللغات كلها انما هو من الأصوات المسموعات كدوي الريح وحنين الرعد وخرير الماء وصهيل الفرس ونزيب الظبي ونحو ذلك، ثم ولدت اللغات عن ذلك فيما بعد)[٢١] ولقد اطمأن ابن جني الى هذا الرأي فقال (وهذا عندي وجه صالح ومذهب متقبل)[٢٢] فالألفاظ في اللغة مناسبة لمعانيها وقد سئل أحدهم عن مسمى (اذغاغ) وهو بالفارسية الحجر، فقال أجد فيه يبساً شديداً وأراه الحجر[٢٣]

وللعديد من الكلمات والأصوات جذور في معظم اللغات، هذا ما توصلت اليه الدراسات المعجمية المقارنة لكن الجمهور كان على مفارقة لهذا الرأي ومقاربة لنقيضه، فهم يقولون (لو ثبت ما قاله لاهتدى كل انسان الى كل لغة، ولما صح وضع اللفظ للضدين كالقرء للحيض والطهر والجون للابيض والأسود)[٢٤] ولا ادري مسوغ ذلك الراي والذي عولت عليه الدراسات القديمة والحديثة!

ان اللغة كائن حي، ينمو ويتطور ويتغير طبقاً لعوامل الزمن والمكان والحركة وقد ينقل الأصطلاح الذي وضع بعد محاكاته للأصل الى معنى مستجد آخر كما استجد معنى كفر مثلا بعد الأسلام، ويلاحظ الدارس وشائج مدهشة بين الكلمات داخل العوائل اللغوية، مثل قصب قصر قصر قصع قصف وقصل وقصم، والكلمة تختلف معنى باختلاف ترتيب حروفها وهذا يدل على ان تسلسل النغم التابع لتسلسل الحروف مقرون بالمعنى:

فمادة (حبير) تعني الثوب و (حريب) الرجل السليب و (رحيب) الواسع من كل شيء، وكذلك القول مثلاً في (هجر هرج جهر)[٢٥] وهذه المتغيرات في ترتيب حروف الكلمة او انغامها تترك متغيرات في دقائق المعنى، دون ان تمس المعنى الأكبر، فالحروف (ق و ل) تعني الخفة والحركة ولها ستة انغام بستة معان.

١ ـ ق و ل: القول ـ لما يخف له الفم واللسان

٢ ـ ق ل و: القلو ـ حمار الوحش المعروف بخفته وسرعته

٣ ـ و ق ل: الوقل ـ الوعل سريع الحركة

٤ ـ و ل ق: الولق ـ السرعة

٥ ـ ل و ق: اللوق ـ اعمال اليد

٦ ـ ل ق و: اللقوة ـ امرها معروف[٢٦]

وكما توحي الحروف بأنغامها وتعاشقها مع بعضها بمعان فأنها (الحروف) منفردة تقدم معاني خاصة بذاتها، ولقد حاول ابن سينا التوكيد على أن الحروف قد تسمع من حركات غير نطقية، بمعنى آخر: انه يقول بمحاكاة الحرف الواحد لمسموعات الطبيعة فكان ابن سينا يعيد الحرف الى وهلته الاولى، وسعي ابن سينا يدخل في (صناعة الكلام) لقد (تم في السنوات الاخيرة تطوير اجهزة دقيقة تستطيع صناعة كلام يتسم بالكثير من الوضوح والشبه بالكلام الطبيعي وهذا ما نسميه Sunthetic Speech وبالوصول الى هذه المرحلة الأخيرة فان قراءة الكتابة بواسطة الآلة اي تحويل الرموز المكتوبة الى كلام صناعي قد اصبحت قريبة المنال[٢٧] (وقد قمنا بعرض الوصف الذي ذكره ابن سينا مع هذه الحروف الثلاثة على جمع من طلبة دار العلوم يبلغ عددهم ٨٣ طالباً ثم طلبنا منهم ان يستوحوا منه حروفاً دون ان نذكر لهم ان ابن سينا يتخيل في تلك العمليات شيناً، طاء، تاء)[٢٨]

«في ان هذه الحروف قد تسمع من حركات غير نطقية»

هـ من اندفاع الهواء بقوة في نفس الهواء

ع عند اندفاع الهواء بقوة في الماء

ح عن اخراج الهواء عن كل مضيق مستعرض رطب وعن امرار يدك على جسم لين خشن امراراً منسبطاً

خ عن حكك جسماً جافا بجسم صلب الى الدقة مع الامتداد بحيث يزيل خشونته اللينة ولا ينفذ فيه.

ق عن انشقاق الاجسام وخصوصا ذوات رطوبات لطيفة. عن شق الاجسام وقلعها دفعة

غ عن سيلان الرطوبات في المجاري المعتدلة الضيق مختلطة بالهواء سيلاناً متعوقاً به ولكن سريعاً جداً مثل المرتعد كقرقرة الأباريق المعتدلة الضيق وعن ارتعاد جسم كثيف رقيق لين في الريح مثل ورقة كاغد.

عن غليانات الرطوبة في أجزاء كبار تندفع الى جهة واحدة

ك نسمعها عن قرع جسم صلب بجسم صلب وعن انشقاق الأجسام اليابسة. أو عن قرع جسم صلب كبير على بسيط آخر صلب مثله.

ج عن وقع رطوبات على رطوبات كقطرة من الماء تقع بقوة على ماء اكثر منها فتغوص فيه

ش عن نشيش الرطوبات العديمة اللزوجة أو القليلة اللزوجة وعن نفوذ الرطوبات في خلل اجسام يابسة ضيقة المنافذ بقوة.

ض عن انغلاف فقاقيع كبار من الرطوبات اللزجة وعن انشقاق الأوراق عن لطم ينفذ في وسطها الهواء من غير خرق الأطراف الا ان ذلك للقرة ربما، بل كثيرا ما يشبه (ط)

ص عن السبب الذي نذكره للسين اذا وقع في جرم ذي دوي أو كان معه قرع بشيء له تقعير يسير.

س عن مس جرم يابس صقيل فيه خشونة خفية بجرم آخر مثله وامراره عليه وعن النفخ في مثل اسنان المشط مكشوفة فان ضيقت بالشد سمع (ث) وان وضع في وجهها كجلدة رقيقة تهز عند النفخ أو ثوب او قطعة كاغد سمع (ز) فان سدت مع ارخاء المهتز عليها سمع (ذ)

ط بتصفيق اليدين وفي الراحتين أدنى تقبيب ينحصر فيه هواء ذو دوي وهو هواء له دوي ويسمع عن القلع ايضاً مثله.

ت عن قرع اليد بأصبع بقوة

د عن اضعف منه

ذ عن مثل الزاي اذا كان المهتز اعظم واغلظ وأشد فيخلخل منفذ الهواء.

ث عن مثل السين اذا لم يكن مهتزاً ولكن كان السد اشد ونسبة (ذ) الى (ز) كنسبة (ث) الى (س)

ر عن ارتعاد ثوب معرض لريح قوية مستوثق من مشد له لايفارقه وقد يسمع عن تدحرج كرة صلبة على لوح من الخشب يمكن ان يهتز في نفسه فيرتعد

ل عن لطم الماء باليد أو زج الأصبع فيه بضف يوغل فيه الهواء ثم يثني صاعداً متبعاً رطوبة

ف عن حفيف الأشجار وما اشبهها

ب عن قلع الأجسام اللينة المتلاصقة بعضها عن بعض

واذا كان ابن سينا قد بدأ بتخليق الحرف من مصادر بعيدة عن اجهزة النطق مستوحياً المعاني من النغم فأن الخليل بن احمد الفراهيدي قد استوحى مرادفات للحروف وربما كان الاستيحاء بسبب من المحاكاة فمثلا :

الشين الرجل الكثير النكاح

العناد : الهدهد اذا رفع رأسه

والطاء : الشيخ الكثير النكاح

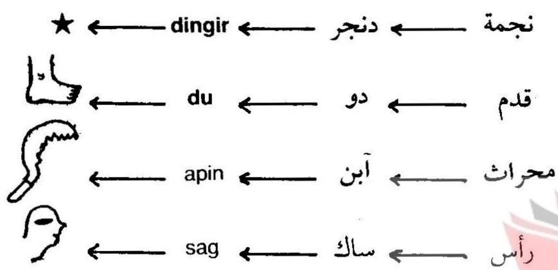
والظاء : ثدي المرأة اذا تثنت!

ونسأل :

لماذا كان الظاء المرأة (اذا تثنت)؟ لعل الجواب كامن في صوت الثدي لحظة تثنى المرأة وهذا الصوت قريب من صوت الظاء[٢٩] ولقد يعاني الدارس في الصرف حالات للجمع تقترب من الوعي الشديد للنغم. فهراوة تجمع هراوى وليس هراوات اما في التصغير فهناك حالات يؤثر النغم فيها تأثيراً قوياً! قال ابو زيد قلت للخليل لم قالوا في تصغير واصل أويصل ولم يقولوا وويصل؟ فقال الخليل كرهوا (اي العرب) ان يشبه كلامهم بنبيح الكلاب[٣٠]

فالعربي حريص على صفاء الكلام، ميال للنغم المقارب للمعنى، قال معاوية بن ابي سفيان يوماً لجلسائه : اي الناس أفصح؟ فنهض رجل وقال : قوم قد ارتفعوا عن (رتة) العراق وتياسورا عن (كشكشة) بكسر وتيامنوا عن (شنشنة) تعلب وليس فيهم (غمغمة) قضاعة ولا (طمطمانية) حمير. قال معاوية من هم؟ قال قومك ياامير المؤمنين قريش قال صدقت فمن انت؟ قال من جرم. قال الاصمعي جرم فصحاء الناس[٣١]

اما المحاكاة رسما، فموضوعة يمكن مقاربتها في بدايات نشأة الكتابة، فالراجح ان الخط المسماري او الكتابة المسمارية مصدر لجميع الحروف الهجائية أو انها خفرت مع الكتابة الهيروغلوفية الى ولادة الابجدية لكن الكتابة المسمارية اقدم من الهيروغلوفية بثلاثة قرون[٣٢] وكما هو معلوم فان الكتابة المسمارية مرت باطوار ثلاثة (الصوري الرمزي المقطعي أو الصوتي) فأول طور هو الصوري (وهذه المرحلة من الكتابة هي صورية بحتة اي ان الصورة أو العلامة المسمارية كانت خلال هذه المرحلة تعبر فقط عن الشيء الذي رسمت من اجله، ففي هذا الطور يمكن اكتشاف الوشائج البصرية بين الجوهر (الأصل) والعرض (المحاكاة) :



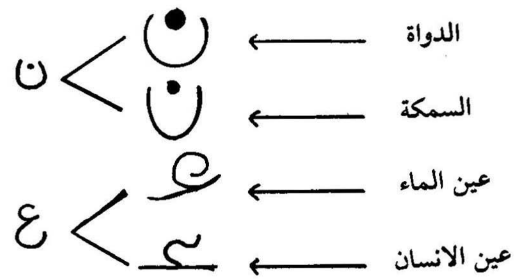
(٣٣)

وكما اشتقت من مادة (ص هـ ل) معلومة نغمية تحاكي صوت الفرس مقسومة على ازمنة المضي والاستمرار (صهل يصهل) فقد اشتقت من (دو) في المرحلة الثانية (الطور الرمزي) الأفعال التي تصدر عن القدم كالذهاب والأياب والمشي والجري واشتقت من (ذنجر) معاني السمو والارتفاع والرقي[٣٤] ثم نعود الى الموازنة فنقول ان محاكاة الكلمة لمظهر من الطبيعة وجد له قبيلاً وهو محاكاة الرسمية (الصورية) فقد تحدثنا عن محاكاة الصورة لنظيرها في الطبيعة، ولقد وجدنا محاولات هيروغليفية قديمة لجعل الصورة تعبيرا عن حرف واحد، فصورة الطائر ترمز لصوت الحرف (a) وربما اصغى القدماء للكثير من الطيور فوجدوا a نغماً متميزا في اصواتها :



(٣٥)

وثمة حروف (تحدث عن اسباب شديدة وخفيفة ويسمع اكثرها من الطير ومن لغات امم شبيهة اللغات بنغم الطير) ولقد مر بنا ان صوت (ق ط ١) آية على اسمها ومر بنا ايضاً قول الشاعر (تدعو قطا وبه تدعى اذا انتسبت . .)[٣٦] والمعاينة الدقيقة للحرف العربي توفر تصوراً طريفا للمحاكاة الرسمية بين الحروف والمعاني فالنون تعني الدواة وربما السمكة والعين تعني عين الانسان أو عين الماء :



ونظير هذا قال الشعر في التلغيز والمحاكاة :

عينـان عينـان لاترقى دموعهما
في كل عين من العينين نونان
نونان نونان لم يخططهما قلم
في كل نون من النونين عينان[٣٧]

وربما جاءت قداسة حروف المعجم بسبب ما ترمز اليه تلك الحروف أو تحاكيه من الاصوات والمعاني المكتشفة وغير المكتشفة حتى قال (اكثر المشيخة ان الله تعالى أقسم بحروف المعجم أي ا ب ت ث ثم اجتزأ ببعض الحروف عن بعض كما قال الشاعر :

ناداهم أن الجموا الاتا
قول امرىء للحلبات عيا
ثم تنادوا بعد تلك اكضوضا
منهم بهات وهل ويايا[٣٨]

وقال آخرون ان الله تعالى مع كل بني سراً، وسر الله مع محمد (ص) الحروف المقطعة[٣٩] وفسر قوله تعالى (ا ل ر تلك آيات الكتاب الحكيم)[٤٠] و (ا ل ر كتاب احكمت آياته ثم فصلت من لدن حكيم خبير)[٤١] و (حم تنزيل الكتاب من العزيز العليم)[٤٢] و (حم تنزيل من الرحمن الرحيم)[٤٣] و (حم عسق كذلك يوحى اليك والى الذين من قبلك الله العزيز الحكيم)[٤٤] و (ن والقلم وما يسطرون ما انت بنعمة ربك بمجنون)[٤٥]، فسرت فواتيح الآيات بالحروف على النحو الآتي (ا ل ر) مع (ح م) مع (ت) تعني (الرحمن)[٤٦] وفسرت (حمعسق) بانها حروف مقطعة من حوادث آتية ف (ح) من حرب و (م) من تحويل ملك و (ع) من عدو مقهور و (س) من الاستئصال بسنين كسني يوسف و (ق) من قدرة الله في ملوك الارض *

وزبدة القول ان المحاكاة النغمية التي شملت الكلمات شملت الحروف ايضاً ولسنا هنا في معرض أحادية اللغة او ثنائيتها او ثلاثيتها، والمحاكاة الصورية التي تكفلت الكلمات تكفلت الحروف ايضاً، ولنا ان نرى ظلاً لمحاكاة الحروف نغماً ورسماً في ظاهرة تداعي الحروف .

■ النص في مقاربة بين الطبع والتطبع

اهتم العرب باللفظ اهتماماً موازيا للمعنى، بل لعلنا نجد من يقول ان المعنى مبذول للناس جميعا وان عمل المبدع الحق ينماز باجادته في انتقاء الالفاظ[٤٧] لكن الرؤية النقدية الصافية توازن بين المعنى واللفظ، ولا تسلط جانبا على آخر، فالنقد العربي القديم يقرر ان اللفظ والمعنى اربعة انماط[٤٨]

١ ـ نمط حسن لفظه وجاد معناه كقول أ و س بن حجر

ايتها النفس اجملي جزعا
ان الذي تحذرين قد وقعا[٤٩]

٢ ـ نمط حسن لفظه وتأخر معناه كقول جرير

ياأخت ناجية السلام عليكم
قبل الرحيل وقبل لوم العذل
لو كنت أعلم ان آخر عهدكم
يوم الرحيل فعلت مالم أفعل[٥٠]

٣ ـ نمط تأخر معناه وتأخر لفظه كقول الخليل

لولا جوار حسان
حور المدامع اربع
ام البنين وأسماء
والرباب وبوزع[٥١]

اشارة: نحن نرى ان نغم بحر المجتث ليس رديئاً، ونرى ايضاً ان الوشائج النغمية بين الكلمات والحروف جيدة وربما تخلف اللفظ بسبب (بوزع) وقد كان القول في النص (ولو لم يكن في هذا الشعر الا ام البنين وبوزع لكفاه) فقد كان جرير انشد لعبد الملك بن مروان قصيدته التي اولها:

بان الخليط برامتين فودعوا
أو كلما جدوا لبين تجزع
كيف العزاء ولم اجد مذ بنتم
قلباً يقر ولا شراباً ينقع

وهو يتحفز ويزحف من حسن الشعر حتى اذا بلغ الى قوله:

وتقول بوزع قد دببت على العصا
هلا هزلت بغيرنا يابوزع

فقال عبدالملك افسدت شعرك بهذا الاسم وفتر* ولعل فتور عبدالملك من بوزع جاء من سوء تعاشق الحروف الذي ادى الى نشوز في النغم وقد انكر ابن رشيق على السيد الحميري استعماله لـ (بوزع) ايضا

٤ ـ نمط حسن معناه وتأخر لفظه[٥٢]

فالتعاشق بين اللفظ والمعنى معرض كما رأينا الى طغيان احد الاثنين، والشعراء المجيدون يحسنون الموازنة بين اللفظ والمعنى ولكنهم معرضون احيانا للوقوع تحت طائلة الخلل، اما الشعراء الذين يقفون في الترتيب الثاني أو الثالث في حلبة الشعر فانهم يعانون اساسا من خلل الموازنة بين اللفظ والمعنى، لكن هذا لايعني اسقاط تأثر الالفاظ والمعاني بالبيئة فالبحث مع مقولة تأثر الفاظ الشاعر ومعانيه بالبيئة لأن الموضوعية لحمتها والاستقراء سداتها فالشعراء الصحراويون يحاكون بيئتهم بمفرداتهم ومعانيهم شعروا بذلك ام لم يشعروا وكذا حال شعراء الحواضر، فان لهم الفاظاً ومعاني تحاكي طبيعة الحياة التي يحيونها فالشعراء العرب (يختلفون في ذلك وتتباين فيه أحوالهم فيرق شعر أحدهم ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم ويتوعر منطق غيره، وانما ذلك بسبب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق، فان سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع ودماثة الكلام بقدر دماثه الخلقة. . وترى الجافي الجلف منهم كز الالفاظ معقد الكلام وعسر الخطاب، حتى انك ربما وجدت الفاظه في صورته ونغمته وفي جرسه ولهجته، ومن شأن البداوة ان تحدث ذلك ولأجله قال البني ص: من بدا جفا، ولذلك نجد شعر عدي وهو جاهلي اسلس من شعر الفرزدق ورؤبة وهما آهلان لمدى ملازمة عدي الحاضرة وايطانه الريف و بعده عن جلافة البدو وجفاء الاعراب)[٥٣] ويذكر الجرجاني حالات أخرى تجعل الشعراء يختارون (من الكلام ألينه وأسهله وعمدوا الى كل شيء ذي اسماء كثيرة، اختاروا أحسنها سمعاً، وألطفها في القلب موقعاً)[٥٤] وضرب امثلة جليلة في لغة العشاق ومعانيهم، ثم اشار الى اتساع ممالك العرب وكثرة الحواضر ونزوع البوادي الى القرى وعوامل مؤثرة. اخرى ليصل الى ان الشعراء العرب (مخضوا اللغة فاقتصروا على اسلسها وأشرفها، كما رايتهم يختصرون الفاظ الطويل فانهم وجدوا للعرب فيه نحوا من ستين لفظة اكثرها بشع شنع كالعشنط والعنطنط و العشنق والجسرب والشوقب والسلهب والشوذب والطاط والطوط والقاق والقوق فنبذوا جميع ذلك وتركوه واكتفوا بالطويل لخفته على اللسان وقلة نبو السمع عنه وتجاوزوا الحد في طلب التسهيل)[٥٥]

فالقصائد تحاكي الطبيعة التي يحيا في ربوعها الشاعر والطبع الذي يحيا في ربوع الشاعر، وما دام الامر كذلك فان المفردات اولى بامتياز المحاكاة، اليست القصيدة مفردات؟ واذا شئنا تبين موضع المحاكاة في المفردة فاننا سنجد للحرف فعلاً قوياً في العملية كلها، فمعلوم ان الانسان البدائي ميال بفطرته الى الامور الحسية قبالة الانسان الذي يتعم بآلاء الحواضر الميال الى التعليل الشعوري والعقلي، الانسان البدائي ميال للصراخ والصخب ليوازن بهما سكونية الحياة وخلوها من بواعث الامتلاء الفكري

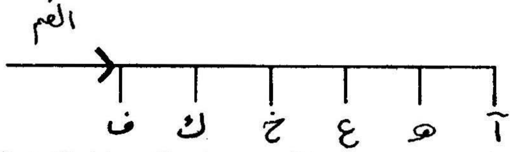
والعـاطفي [٥٦] ويمكن في اطـار ذلـك ملاحظة مفردات الشعوب البـدائيـة وآلاتهم الموسيقية المعتمدة على الغشائيات والهوائيات والمبتعدة عن الوتريات والتناغمات الهارمونية والانسان (الراقي) في حضـارتـه [٥٧] ميـال الى الهـدوء والتأمـل ليعـادل بهما صخب الحيـاة وثقلهـا على الـوجـدان فهو يختار من الكلمات اترفها ومن الانغام ألطفها وأرقها ولا غرابة في دخول الانسان الحديث زمن السمفوني!

من خلال هذه المسلمـات تكـون الحـروف التي استعملهـا القـدامى خشنـة كزة [٥٨] ولقـد يجـد الـدارس في نمـط الشعـر الجاهلي (الصحراوي) شيئا من الميل نحو صخب الايقاع وحدة الصـورة وحسيـة الـوصـف، فالقصيـدة كتبت لتلقى على السمـع ابتداءً ولم تكتب لتقرأ وربما امتد الصخب والحدة والاغراق في الحسية الى المفردة فاذا الترتيب الحرفي مختلف والمفرد جمع، فللرجل مناكب ومشافر وللمرأة لهوات وأوراك [٥٩] قال النابغة:

مخطوطة المتنين غير مفاضة

ريا الروادف بضة المتجرد

وتأسيسـاً على هذا يمكننـا القـول ان القصـائـد التي تحـاكي مفـرداتهـا البيئـة الصحراوية أو الحالة الغاضبة التي تعيد الانسان الى مشـاعـر الـوهلة الاولى، ان هذه القصائد تأنس الى الحروف الصـاخبـة فاذا كان لحـروف العـربية ستة عشر مخرجا كما يقول سيبويه فان للحلق منها ثلاثة اقصاها مخرجا الهمزة والهاء والألف ومن اوسـط الحلق مخـرج العين والحاء و او ناها مخرجا من الفم الغين والخـاء ومن أقصى اللسـان ومـا فوقـه من الحنـك الأعلى مخرج القاف ومن اسفل موضع القاف من اللسان قليلا ومما يليه من الحنـك الاعلى مخـرج الكـاف ومن وسـط اللسـان بينه وبين وسـط اللسـان وبينـه وبين وسـط الحنـك الأعلى مخـرج الجيم والشبن والياء... الخ [٦٠] وما يمكن ملاحظته من هذا التشخيص ان الحرف كلما اوغل في مبتدأ الحلق كان قويا وكلما اقترب من حافـة الشفـة صار لينـا ف (آ) أقوى من (ع) والثاني أقوى من (خ) والثـالث أقـوى من (ك) والـرابـع أقوى من (ف)، ولا اريد بالقوة التطـرق الى انفجـار الهـواء والشدة في حبسه فذاك امر آخر وانما اردت قوة ايقاع النغم في السمع فالنفس.



ولقـد شرح ابن سينـا الحنجرة واستطاع تعليل القوة والضعف في الحـروف تعليـلا نراه قريبـا من تمـاس مخـرج الحـرف من الاعمـاق او من الشفـة بمـا يدخـل في المعنى النغمي النفسي للحـرف في سراه من النـاطق الى السامع [٦١] وايجاز ما ذكرناه ان الطبيعة التي يحيا فيها الشاعر والطبع الذي يحيا في اعماق الشاعر يؤثران على نغم المفردات وما المفردات الاحروف ولذلك يكون ترداد الحروف المتناظرة في النص مفسراً بفعلي الطبع والتطبع..

■ الاستنتاج

تنصـرف هذه الحلقـة الختامية الى رافدين مهمين يصبان في دائرة تداعي الحروف مع تطبيق على مقطع من عينية لقيط يعمر الأيادي.

■ الرافد الاول/صوتي:

نغم القصيـدة ألفـاظها، والالفاظ في تعاشق الحروف، وابهى ما تسمو اليه القصيدة نقل حالة الشاعر (الرغبة أو الرهبة، الرفض أو القبـول..) اى المتلقي بـ (السمـع او البصـر) فالقصيـدة وهي تبث مشـاعـر الشـاعر وأحاسيسه تحاكي وتناغي وتناجي، والقول بان الشاعر الفرح قادر على كتابة الحزن او العكس، وان الشاعر الـذي يخـاف ظله قادر على كتـابـه الشجـاعـة، فمعناه الاكيد هو الفصل بين الشعر والتجربة ولنا ان نستعير تعبيرا قديما هو «فليس ضعف هذا القـول ممـا نحتـاج الى ان نتكلف معـه لابـانتـه» الشعـر محـاكـاة، وهـو «على العموم قد ولـده سببـان وان ذينـك السببين يرجعـان الى الطبيعـة الانسـانيـة فان المحاكاة امر فطري موجـود للنـاس من الصغر، والانسان يفترق عن سائر الأحياء بانه اكثرها محاكاة» [٦٢] ولقد لمسنا فعل الحرف في معنى المفردة التي

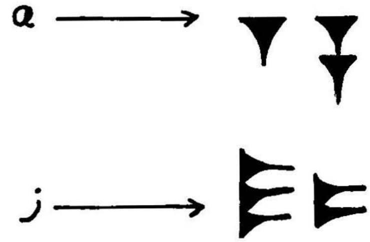
تحاكي الأصل، يقول ابن جني في الخصائص ٢/١٥٧ «فاما مقابلة الالفاظ بما يشكل اصواتها من الاحداث فباب عظيم واسع ونهج متلئب عند عارفيه مأموم وذلك انهم كثيرا ما يجعلون اصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر عنها» ويقول في المصدر نفسه ٢/٦٣١ مشرحاً مفردة (بحث) «فالباء لغلظها تشبه بصوتها خفقة الكف على الارض والحاء لصحلها تشبه مخالب الأسد وبراثن الذئب ونحوهما اذا غارت في الارض والثاء للنفث والنبث للتراب، وهذا امر تراه محسوساً محصلا فاي شبهة تبقى بعده. ام اي شك يعرض على مثله»!!؟؟

وثمة ظواهر نغمية مضوية تتضح في اللغة مثل التصاقب الذي يحدث في الالفاظ لتصاقب المعاني[٦٤] قال تعالى «الم انا ارسلنا الشياطين على الكافرين تؤزهم ازا»[٦٥] اي تزعجهم وتقلقهم فهذا في معنى تهزهم هزاً والهمزة اخت الهاء، فتقارب اللفظان لتقارب المعنيين وكأنهم خصوا هذا المعنى بالهمزة - والقول لابن جني - لانها اقوى من الهاء وهذا المعنى اعظم في النفوس من الهز ومنه العسف والأسف والعين اخت الهمزة كما ان الاسف يعسف النفس وينال منها و الهمزة اقوى من العين، كما ان اسف النفس اغلظ من التردد بالعسف ٦٦ وثمة مظهر نغمي معنوي آخر، فمن العرب من يقلب النون عينا في (الاستنطاء) وقد قرأ الحس البصري وابن محيص (أنا انطيناك الكوثر) ومن العرب من يكسر حرف المضارية في (التلتلة) كقولهم في أخاف إخاف وتَعلم تِعلم ومنهم من يجعل الكاف شيناً في (الشنشنة) فلبيك اللهم لبيك تقرأ عندهم لبيش اللهم لبيش ومنهم من يبدل لام التعريف ميماً في (الطمطمانية) فطاب اهواء تكون عندهم طاب امهواء والامثلة كثيرة ٦٧ فنغم الحرف يحاكي نغم البيئة غالبا فان تغير أو تكرر او تناظر خلق ايقاعات قريبة من الحالة ويقينا ان الحروف تسعى الى محاكاة المزاج العربي بعامة ذلك المزاج الفنان الميال الى الزخرفة فكل ما يحيط به متناظر متشاكل، الصحراء الممتدة والايام المتشابهة والوجوه المتكررة وربما تكافلت الحروف لتؤدي تشكيلات زخرفية نغمية وهذا الجانب يمكن له ان يفسر اثر المجاورة في الاعراب حيث تتبع حركة الحرف الاخير من الكلمة اللاحقة الحرف الاخير من الكلمة السابقة فتقول العرب (جحر ظب خرب) مع ان الأصوب (خرب) ولقد يكون في (ظب خرب) نشوز نغمي، ففي الكتابة العروضية (ظببن خربن) نلمس جدلا موسيقيابين الكلمتين بينا (ظببن خربن) نلمس فيها فكاً للجدل الموسيقي معوله خلل الروي! وما يقال عن المجاورة يمكن ان يقال في الاتباع، فما هو تفسيرنا لظاهرة الاتباع اذا لم نقل بالزخرفة النغمية، فالكلمة ضعيفة بمفردها وقد تحتاج الى وتد يوحي بقوتها من جهة ويخلف حالة من المناظرة ايضاً وقد سئل خبير على الاتباع فقال (هو شيء نتد به كلامنا) فالاتباع هو ان تتبع الكلمة الكلمة على وزنها او رويها اشباعاً وتأكيداً كقولهم ساغب لاغب وهو خب ظب وخراب يباب وحار يار وعطشان نطشان وجائع نائع وحسن بسن ٦٨.

■ الرافد الثاني/ صوري

حروفنا العربية (الف باء) مرتبة على اساس التناظر، فثمة مجاميع تتناظر في الرسم (ب ت ث) (ج ح خ) (دذ) (رز) (س ش).. الخ وليس ثمة غرابة في ان يكون التناظر بصريا وليس سمعيا اذ ان (الكتابة من ناحية المبدأ ليست مرتبطة باللغة) ٦٩ فلا بد والحالة هذه من القول ان ترتيب الحروف (الف باء) جاء لسبب جمالي تزويقي بصري ٧٠ ويمكن القول ان الخط العربي (اول الخطوط السامية تناسقا وابدعها شكلا فقد استطاع عباقرة الخط فيما بعد ان يضعوا له قواعد واصولاً روعي فيها ان تودي صور الحروف حسنا في النظر شبيهاً بحسن مخارج اللفظ العذب في السمع ٧١ ولقد استثمرت جماليات الخط العربي في الرسم حتى نضج في العصر الاسلامي من (الارابسك) نضجاً عالياً (واذا كانت الارابسك هي لغة الفن الاسلامي كما ذكرنا فان الخط العربي هو ابرز شي في هذا الفن) ٧٢ فالتناظر في حروف (الف باء) مسألة روعي فيها الزخرفة البصرية بينا يكون ترتيب حروف (الابجدية) مسألة روعي فيها الزخرفة السمعية (ا ب جـ د) (هـ و ز) (ح ط ي) (ك ل م ن) فكأن هذه الحروف تتوالي في المخارج فالحروف (هـ) قبل (و) والاخير قبل (ز) وكذا الحال مع (ح ط ي).

وتأخذ موضوعة التناظرية والزخرفية سمة اللازمة او تكرار المثل وبدايات الخط خاضعة لمنطق التكرار، ففي الخط المسماري تقع اكثر الحروف تحت تأثير اللازمة او التكرار المتناظر، فالعلاقة الشبيهة بالمسمار او المثلث المضغوط من جهتيه تتكرر في الحرف الواحد من جهة وفي الحروف الاخرى من جهة اخرى، فالحرف متناظر مع ذاته مرة ومع سواه اخرى.



ومانصل اليه بعد الاستنتاج من خلال رافدي (الصوت والصورة) هو ان تكرار الحروف المتناظرة نغماً ورسماً في ظاهرة تداعي الحروف ينم عن رغبة واعية او غير واعية في تزويق اللفظ والمعنى بما يقربهما من دائرة الابداع ويعمق اثرهما في نفس المتلقي، ولكل لغة اسرارها، وتردد الحروف شيء من هذه الاسرار.

■ التطبيق

قال لقيط (ديوان لقيط بن يعمر الايادي رواية ابي المنذر الكلبي تحقيق خليل العطية ص ٣٠)

يادار عمرة من محتلها الجرعا
هاجت لي الهم والاحزان والوجعا
تامت فؤادي بذات الجزع خرعبة
مرت تريد بذات العذبة البيعا
جرت لما بيننا حبل الشموس فلا
يأساً مبيناً نرى منها، ولا طمعا
فماازال على شحط يؤرقني
طيف تعمد رحلي حيث ماوضعا
اني بعيني ماامت حمولهم
بطن السلوطح، لاينظرن من تبعا
طواراً اراهم وطوراً لاابينهم
اذا تواضع خدر ساعة لمعا
بل ايها الراكب المزجي على عجل
نحو الجزيرة مرتادا ومنتجعا
ابلغ ايادأ وخلل في سراتهم
اني ارى الرأي ان لم اعص قد نصعا
يالهف نفسي ان كانت اموركم
شتى واحكم امر الناس فاجتمعا
الا تخافون قوماً لاابا لكم
أمسوا اليكم كأمثال الدبا سرعا

جدول / ١

تداعي حرف (ع) وشقيقه في المخرج (ح)

البيت الاول	ع مرة - الجرع ا - الوج ع ا محتلها - والاحزان
البيت الثاني	الجزء - خرعبة - ال ع ذبة - البي ع ا
البيت الثالث	طم ع ا - ح بل
البيت الرابع	ع لى ا - تعمد - وض ع ا ش ح ط - رح لي - ح يث
البيت الخامس	ب ع يني - تب ع ا ح مولهم - السلوط ح
البيت السادس	تواض ع - سا ع ة - لم ع ا
البيت السابع	ع ج ل - منتج ع ا ن ح و
البيت الثامن	ا ع ص - ن ص ع ا
البيت التاسع	فاجتم ع ا - وا ح كم
البيت العاشر	سر ع ا

جدول/٢

(٦) اخت (ح) في المخرج الصوتي، (ح) اخت (خ) بصرياً

البيت الاول	عمرة محتلها الجرعا هاجت الاحزان الوجعا
البيت الثاني	الجزع خرعبة العذبة البيعا
البيت الثالث	جرت حبل طمعا
البيت الرابع	شحط تعمد رحلي حيث وضعا
البيت الخامس	حمولهم السلوطح تبعا
البيت السادس	تواضع خدر ساعة لمعا
البيت السابع	المزجي عجل على نحو الجزيرة منتجعا
البيت الثامن	خلل اعص نصعا
البيت التاسع	واحكم فاجتمعا
البيت العاشر	تخافون سرعا

يمكن وضع (غ) نظيرة بصرية لـ (ع) ايضاً

جدول/٣

تركيبات زخرفية

البيت الاول	(عمرة الجرعا) (هاجت الهم) (الهم والاحزان والوجعا)
البيت الثاني	ت (مرت تريد بذات العذبة)
البيت الثالث	(جرت حبل) (الشموس بأساً) (لما فلا منها ولا)
البيت الرابع	(فما ـ ما) (رحلي حيث)
البيت الخامس	(بطن. السلطوطح. ينظرن
البيت السادس	(طورا طورا) (أراهم لابينهم) (ساعة لمعا)
البيت السابع	(الراكب المزجي) (مرتاداً منتجعا)
البيت الثامن	(ابلغ خلل) (ارى الرأي) (اعص نصعا)
البيت التاسع	(نفسي شتى الناس) (كانت واحكم) (اموركم امر الناس
البيت العاشر	(الا ـ لا) (لكم اليكم كأمثال (امسوا سرعا)

الهوامش

١ ـ المفضليات قطعة ٢٠ ص ١٠٨ وبعدها وكل الثائية صالحة للمثال سيما البيت رقم ١٢

٢ ـ ديوان البحتري تنظر دراسة المحقق الاستاذ الصيرفي للسينية

٣ ـ أخبار المراقسة وآثارهم في الجاهلية وصدر الاسلام جمع وتحقيق حسن السندوبي مطبعة الاستقامة. القاهرة الطبعة الرابعة ١٩٥٩ شعر الحارث ص ٢٦٠ وبعدها ب ١٧ ـ ٣٠

٤ ـ التفسير الكبير ٢٠٨/٩ وقد حقق الفخر الرازي انجازات مهمة في تغيير ظاهرة التكرار اللفظي والمعنوي. الصورة في الشعر العربي ٢١٨ حاول المؤلف د. علي البطل تتبع روافد التكرار من خلال النظرة للسحر

٥ ـ مجلة الطليعة الادبية ع ٣ س ١٩٧٧ نبهت في دراستي للسينية المرادسية الى ظاهرة تداعي الحروف

٦ ـ ديوان العباس بن مرداس تحقيق وجمع د. يحيى الجبوري مطبوعات وزارة الاعلام ص ٦٧ وبعدها

٧ ـ الاصوات اللغوية د. ابراهيم انيس الطبعة الخامسة ١٩٧٩ ص ١٥٤ وبعدها

* اسباب حدوث الحروف. ابو علي ابن سينا عني بنشره وترجمته وبحثه ولاديمير اخوليد ياني مطبوعات معهد الاستشراق في اكاديمية العلوم للجمهورية الجيوروجية السوزفيتية الاشتراكية دار النشر (متسنياربا) تفليس ١٩٦٦ ص ٢٥

٨ ـ دور السين في اختزال النفح في الاصوات الشديدة د. ادوارد يوحنا مجلة آفاق عربية ع ٨ س ٢ نيسان ١٩٧٧ ص ٦٤

٩ ـ اسباب حدوث الحروف. الفصل الرابع ثم الفصل السادس

١٠ ـ المصدر نفسه ص ٢٤. وانظر لطفاً الاصوات اللغوية ص ١٤٩

١١ ـ اسباب حدوث الحروف ٢٤

١٢ ـ مجلة الطليعة الادبية ع ٦ س ٢ نيسان ١٩٧٦ انظر دراستنا النقدية لسينية العباس بن مرداس وانظر لطفا: مدخل الى علم الدلالة الالسنية د. موريس ابو ناصر ص ٣٦ تنظر المسألة الثانية

في الفقرة الخامسة (التحليل المؤلفاتي) مجلة الفكر العربي المعاصر ع ١٨ ـ ١٩ شباط آذار ١٩٨٢ وانظر كتابنا (الزمن عند الشعراء العرب قبل الاسلام) ص ٢٨٢

١٣ ـ البقرة ٢٣

١٤ ـ ديوان عنترة تحقيق كرم البستاني ص ٢٩

١٥ لسان العرب (دعو)

★ المصدر نفسه (دعو)

١٦ ـ المصدر نفسه (دعو)

١٧ ـ المصدر نفسه (حرف) وانظر لطفا في حد الحرف كتاب الجنى الداني في حروف المعاني لحسن بن قاسم المرادي ت ٧٤٩ تحقيق طه محسن طبعة ١٩٧٦ ص ٨٥

١٨ ـ اسباب حدوث الحروف ص ٧

١٩ ـ الاصوات اللغوية ص ١٠٧

★ في حدود الجوهر والعرض انظر تلخيص ما بعد الطبيعة لابن رشد تحقيق د. عثمان امين مطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر ١٩٥٨ ص ١١، ١٢

٢٠ ـ الامتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي ١١٥

★ جمهورية افلاطون ترجمة حنا خباز طبعة ثانية ١٩٨٠ ص ٦٦ ثم ص ٢٨٢

٢١ ـ الخصائص لابن حني ١/ ٤٦ وانظر مجلة الحياة الثقافية عدد (٢٢، ٢٣) السنة ٧ دراسة الاستاذ محمود قطاط لنظرية الايقاع الموسيقي عند العرب ص ٩٠ وبعدها

٢٢ ـ المصدر نفسه ١/ ٤٦

٢٣ ـ المزهر للسيوطي ١/ ٤٦

★ دراسة معجمة مقارنة (جذرجن) د. اغنا طيوس الصيصي ص ١٨٧ مجلة الفكر العربي المعاصر العددان ١٨، ١٩ شباط آذار ١٩٨٢

٢٤ ـ المزهر ٤٧/١

٢٥ ـ كتاب الثلاثة لأحمد بن فارس الطبعة الاولى تحقيق رمضان عبدالتواب ص ٣٦، ٣٨

٢٦ ـ الخصائص

٢٧ ـ علم الاصوات phonetics آفاقه وتطبيقاته. د. ادورد يوحنا. مجلة الاقلام ع ٥ ـ ٦ س ١١ شباط آذار ١٩٧٦ ص ٣٤

٢٨ ـ الأصوات اللغوية الطبعة الخامسة ص ١٥٠

٢٩ ـ الحروف للفراهيدى ص ٢٩ وبعدها

★ المسالة الخاصة بالقلب ص ٧٠٧

٣٠ ـ العقد الفريد ٢٧٩/٢

٣١ ـ العقد الفريد ٢ / ٢٧٩ وانظر دلالات هذه اللهجات في كتاب: ملامح من تاريخ اللغة العربية د. احمد نصيف الجنابي ص ٢٥ وبعدها

٣٢ ـ الكتابة المسمارية والحروف الهجائية الدكتور خالد احمد الاعظمي مجلة آفاق عربية ع ٩ س ٤ آيار ١٩٧٩ ص ٣٠

٣٣ ـ المرجع نفسه ص ٣٢

٣٤ ـ المرجع نفسه ص ٣٢

٣٥ ـ المرجع نفسه ص ٣٦ والمعلومات من كتاب (الفابيت) ص ١٩٦ ديفيد درنجر

★ اسباب حدوث الحروف ٢٦

٣٦ ـ لسان العرب (دعو)

وانظر كتابنا (الزمن عند الشعراء العرب قبل الأسلام) ص ٢٧٩ وبعدها وانظر مجلة الطليعة الادبية عدد ٧ سنة ٣ تموز ١٩٧٧ في دراستنا لمقصورة المتنبي توسعنا في تأصيل البحر المتقارب ص ٢٥ وزعمنا بانه محاكاة لصوت طائر (الفاختة) الذي يردد: يقوقي/يقوقي/يقوقي/ ٥٠٠ ـ ٥/ ٥٠٠ ـ ٥/ ٥٠٠ ـ ٥/٥٠٠ ـ ٥

٣٧ ـ كتاب اعراب ثلاثين سورة من القرآن الكريم. ابن خالويه ص ١٣٥

٣٨ ـ المصدر نفسه ١٣٥

٣٩ ـ المصدر نفسه ١٣٥

٤٠ ـ يونس ١

٤١ ـ هود ١ وانظر يوسف ١ وابراهيم ١

٤٢ ـ غافر

٤٣ ـ فصلت ١

٤٤ ـ الشورى ١ وانظر مجمع البيان في تفسير القرآن ٢١/٩ دراسات في فقه اللغة ص ١٤٥ (اعتقدوا ان في تقديم ما قدم منها ـ الحروف!!! وتأخير ما اخر وترتيبها على نحو معين اسراراً مدهشة)!!

٤٥ ـ القلم ١ وانظر (كهيعض) في مريم ١، (يس) في يس ١ و (ق والقرآن الكريم)

٤٦ ـ اعراب ثلاثين سورة من القرآن الكريم ١٣٥

★ مجمع البيان في تفسير القرآن ٢١/٩

٤٧ ـ الحيوان للجاحظ تحقيق عبدالسلام هارون طبعة ١ مطبعة البابي الحلبي بمصر ٢٦/٣ والادب الكبير والادب الصغير لابن المقفع (الادب الصغير ص ١٢٨ وبعدها)

٤٨ ـ اعتمدنا في انماط الشعر كتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة. انظر المقدمة الجليلة للكتاب وبخاصة ص ١٢

٤٩ ـ ديوان اوس بن حجر قطعة ٢٦ بيت ١ ص ٥٣

٥٠ ـ اعتمدنا توثيق النص على مقدمة ابن قتيبة للشعر والشعراء واشارة المحقق ان البيتين في ديوان جرير ص ٣٥٧ ونحن نجدهما في الديوان

٥١ الشعر والشعراء ١٢

★ المصدر نفسه ص ١٦

★ ★ العمدة ٢/١٢٢

٥٢ ـ لم يشر ابن قتيبة الى هذا النمط (الضرب) في مقدمة الشعر والشعراء

★ الزمن عند الشعراء العرب قبل الاسلام: في الملاحظة رقم ٥ ص ٢٧٩ وبعدها حاولنا دراسة هذا الجانب معتمدين على ما توفر لنا من المصادر والمراجع

٥٣ ـ الوساطة بين المتنبي وخصومه ص ١٧ وبعدها

٥٤ ـ المصدر نفسه ص ١٨ وانظر لطفاً كتاب عبدالقاهر الجرجاني بلاغته ونقده للدكتور احمد مطلوب. مطبوعات وكالة المطبوعات الكويت الطبعة الاولى ١٩٧٣ ص ٩١ وانظر كتاب مناهج بلاغية للدكتور احمد مطلوب ص ١١٨

ودراسة اللفظ والمعنى عند النقاد البلاغيين مجلة الاقلام ع ٩ س ٦ ايلول ١٩٨١ ص ٢٤

٥٥ ـ الوساطة ص ١٨

٥٦ ـ دلالة الالفاظ ص ٣٠ وانظر كتاب: العقلية البدائية ليفي بريل ترجمة الدكتور محمد القصاص ص ٦

★ اللغة والفكر د. نوري جعفر منشورات مكتبة التومي بالرباط ١٩٧١ ص ٥٠ ص ٥٨

٥٧ ـ تعمدنا وضع (الراقي) بين قوسين لان التفسير الحديث للحضارة يشمل كل الشعوب انظر. معجم علم الاجتماع للبروفسور دينكن ترجمة الدكتور احسان محمد الحسن ص ٣٦٢

٥٨ ـ هوية اللغة في اللسانيات العربية د. عبدالسلام المسدي مجلة الاقلام ع ٤ س ١٥ ص ٤

★ ★ قراءة ثانية للشعر الجاهلي: الاصالة والممكن مطاع صفدي مجلة الفكر العربي المعاصر ع ١٠ شباط ١٩٨١ ص ٨

٥٩ ـ كتاب الحروف لابن السكيت ص ٥٣ وبعدها

★ ★ ★ ديوان النابغة قطعة ١٣ ب ١٣ ص ٩٢

٦٠ ـ الكتاب لسيبويه ٢/٤٨٨

٦١ ـ اسباب حدوث الحروف الفصل الثالث (في تشريح الحنجرة واللسان) ص ٩ وبعدها

وانظر لطفا في (مفتاح العلوم) للسكاكي الطبعة الاولى ١٩٢٧ الرسم التوضيحي للفم ومواضع نطق الحروف فيه ص ٦

★ جمهورية افلاطون ص ٨٣ وبعدها

٦٢ ـ في الشعر لارسطوطاليس ص ٢٦

٦٣ ـ الخصائص ٢/١٥٧ ـ ١٦٣ و د. صبحي الصالح: دراسات في فقه اللغة ط ٧ ص ١٤٥ ويمكن اختبار هذه المفردات التي ذكرها ابن جني على جهاز تسجيل (ريكوردر) على ان يتم النطق وفقا لضوابط النطق عند سيبويه كما وردت في (الكتاب) باب الادغام ٢/٤٨٨ طبعة مؤسسة الاعلمي الثانية بيروت ١٩٦٧

٦٤ ـ الخصائص ٢/١٤٥

٦٥ ـ مريم ٨٣

٦٦ ـ الخصائص ٢/١٤٦ وانظر ايضا: دلالة الالفاظ ٦٦

٦٧ ـ ملامح من تاريخ اللغة العربية ص ٢٣ وبعدها

★ الزخرفية لاتلغي الخيال، والذي نراه ان الزخرفية حافز كبير لتوليد الصور المتخيلة وتأسيساً على ذلك يكون التكرار والتناظر ادعى الى اجتراح حالة جديدة

٦٨ ـ الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها ٢٧٠ وانظر المزهر ١/٤١٤ وقد فصل السيوطي ذلك

٦٩ ـ الحلم والكتابة د. مصطفى صفوان ص ٣٨ مجلة الفكر العربي المعاصر ع ١١ نيسان ١٩٨٤

د. رشيد الضعيف (حول اللغة العربية والكتابة العربية) ص ٩٢ حزيران ١٩٧٧

٧٠ ـ بدائع الخط العربي ناجي زين الدين المصرف ص ٤٠

٧١ ـ المرجع نفسه ٤٠ وانظر كتاب الفن يستلهم الحرف شاكر حسن ال سعيد ص ٨٣ وبعدها

٧٢ ـ العراق معهد الفن الاسلامي د. محمد عبدالعزيز مرزوق ص ٣٩ وانظر بدائع الخط العربي ص ٢٩

٧٣ ـ الكتابة المسمارية والحروف الهجائية ص ٧٣ وبعدها

قصة قصيرة

قصة تافهة جدا

■ حسونة المصباحي

انها حقا قصة تافهة جداً، غير أني سألم فتاتها كما يلم الجائع بقايا طعام، وساكتبها، نعم ساكتبها. هكذا قررت في هذا اليوم الكئيب والبارد من ايام فبراير. ولكي أكون صريحا معكم ومع نفسي، فاني احرص على ان أقول ان رداءة الطقس كان له دور كبير في اقناعي بضرورة كتابتها. ان شوارع ميونيخ خالية تماماً ومغمورة بالثلوج. والسّماء كما تبدو لي من خلال النافذة العريضة ليست سماء، وانها هي سقف من الزنك الرخيص. ومنذ الصباح الوقت الان بين الثانية والثالثة ظهراً ـ لا أحد تلفن لي. كلهم نسوني.

وكلهن تناسينني. حتى تلك الشاعرة الجميلة طارت الى نيويورك دون أن تقول لي وداعا. ومنذ ان استيقظت قررت الا أخرج. وماذا سأفعل في مدينة مقفرة وباردة. وان خرجت فسأشتري كالعادة لوموند وليبيراسيون والقبس والشرق الاوسط واخبار اليوم وربما العمل أيضا، وكالعادة سأقرأ كل تلك الأخبار السيئة عن الحروب وعن المجاعات والمظاهرات والاعتقالات والخيانات في عالمنا العربي. وسأتألم. وسأبكي. وسيتجهّم وجهي وسيمتلىء بالغضون وبالتجاعيد وباليأس. وعندئذ سأصبح بشعاً ومخيفا، يهرب منّي كل من رآني. لا لن اخرج قلت. سأسجن نفسي وسأكتب هذه القصة التافهة التي تلاحقني منذ زمن طويل تماماً مثل عاهرة قبيحة ولجوجة. انها حقا قصة تافهة جدّا كما قلت لكم. انها بلا راس وبلا ذيل وباختصار شديد اقول انها شبيهة بكدس من الأشياء التي لا يمكن ان تصلح لشيء. وكم مرة حاولت أن اصنع لها جناحين لكي تطير، أو أرجلا لكي تسير غير اني فشلت. وفي وقت ما قررت ان انزعها تماما من دماغي. غير انها تشبّثت بي، وطاردتني اثناء الليل واطراف النهار وها أنا ارضخ لها أخيرا. واوّل مشكلة هي كيف أبدأها (على فكرة أنا دائما اتعب في كتابة بداية اية قصة). هل اختار لها بداية تافهة جدّا كتلك التي اختارها أحد كتابنا لروايته: «هل علي بقريته».

(صدقوني، لما قرأت هذه الجملة في أول سطر، اغلقت الكتاب والى الابد) علي اذن ان اتجنّب الجمل الانشائية والآفان القراء يقولون: ياله من تافه.

لايكفيه أن يروي قصة تافهة، وانما يختار أيضا بداية تافهة شبيهة بتلك التي تمتلىء بها التمارين الانشائية لتلاميذ الابتدائية.

كيف سأبدأها اذن؟! سأقول: ذات مرّة.. ولكن هذه أيضا بداية تافهة، وغامضة، وانشائية. سأقول: قرّرت ذات يوم.. يا الهي.. كم هي بشعة «ذات» هذه. ماذا سأقول.. ماذا سأقول.. آ. ها قد وجدتها. سأقول: في بدايات شهر أيلول من سنة... ١٩٨ (لن احدد السنة حتى لا اضبط بكذبة من الاكاذيب). اعتقد انها بداية واضحة وبسيطة تمكن القاريء من

معرفة المرحلة التي دارت خلالها احداث هذه القصة التافهة جداً.

في بدايات أيلول من سنة . . . ١٩٨ اذن، سافرت الى قريتي الواقعة بين سهول القيروان ومرتفعات مكثر لاشارك أهلي احتفالات عيد الاضحى، وايضا لا حضر ختان احد ابناء اختي لا اذكر اسمه الان. وعلى كلّ، ليس هذا وهما فانا لا اذكر اسما واحدا من اسماء ابناء اختي مهنّية ولست ادري كم عددهم الان. وطبعا كان علي ان اقوم بتلك الرحلة الطويلة والشاقة من العاصمة الى القيروان، ثم من القيروان الى حفّوز، ثم من حفّوز الى العلا. واخيرا من العلا الى قريتي التي لها اسماء متعددة فهي تسمّى مسيوته نسبة الى تلك الهضبة الغربية والجرداء التي تنتصب شمالها، والهناشي نسبة الى تلك المرتفعات الصخرية التي تحيط بها، والذهبيات نسبة الى عرشناء والخبنة ولست ادري نسبة الى ماذا.

وكما تعرفون فان عذاب السفر في بلادنا وخاصة العواصم والاعياد يفوق عذاب جهنم الحراء أو عذاب يوم الحساب. ولذا فاني لن أصفه لكم حتى لا ازيدكم عذاباً على العذاب الذي تذوقونه كل يوم انتم ياأصدقائي المسافرين. ومع ذلك سأقتصر على ذكر بعض التفاصيل.

اقول لكم مثلا اني لست ادري الى حدّ هذا الوقت كيف تمكنت بعد انتظار دام نصف نهار بكامله في تلك المحطة الرديئة المواجهة لمقبرة الجلاز، ان أحدد مكانا في ذلك الباص الشبيه بصناديق الزبالة.

اذكر فقط ان بشرا كثيرين دفعوني الى الامام وهم يتصافحون ويتشاتمون ويتلاعنون، ثم وجدت نفسي فجأةً فوق رؤوسهم، ثم دفعت بي ايد كثيرة الى داخل الباص من خلال النافذة القريبة من الباب الخلفي

واذكر ان الذي جلس الى جانبي جندي قصير ومدّور في شكل «عصبانة» وله رأس ضخم، وفم واسع، وانف افطس، وشفتان غليظتان ، متدليتان.

وطول الرحلة التي دامت ثلاث ساعات ونصفاً، لم ينقطع ابدا عن التدخين والاكل. وكانت له حقيبة عسكرية مملوءة بالسندويتشات وبالبيض المسلوق، وبالرمان وبأشياء اخرى.

وكان يحدث ضجة هائلة عند الاكل، ويحرك فمه بطريقة مقرفة. ولااخفي عليكم اني تمنيت لو اني سددت له لكمة على فمه حتى يكف عن احداث تلك الضجة. غير انه كان كلما طاف ذلك بذهني يستدير وفمه مفتوح مثل دابة جائعة، ويلقي عليّ نظرة بلهاء، ثم يعود الى الاكل والتدخين. واذكر ان شيخا طاعنا في السن كان يحمل اكياسا كثيرة قال بعد ان اجتزنا «بئر بورقبة»: «ياوليد اشي الله ان يعيشكم. وانا مسلمين. وهذه عواشير خلوني نرتح عظامي شوية.» ولملمت انا نفسي قليلا. غير ان الجندي رفع راسه ونبح في وجه الشيخ مثل كلب شرير. ولم يكن في استطاعتي ان افهم ماقاله لأن فمه كان مملوءا. ولكني حين رايت وجه الشيخ المسكين يشحب ويخضر، وعينيه تمتلآن بشيء يشبه الدموع، ادركت ان ماقاله الجندي قبيح وقذر مثله. وعندئذ وقفت وتركت مكاني للشيخ الذي ظل يردد حتى قرية «فطناسة» قرب القيروان، حيث نزل: «برا وليدي الله ينجحك. براوليدي الله يسرك. براّوليدي الله يرحم جد جدك. برّاوليدي الله يفتح عليك ويبعد عليك الهم والغم».

في القيروان ظللت واقفا في الغبار والشمس ساعة كاملة. ثم فجأة اقترب مني احدهم وهمس دون ان ينظر الي: «انتظرني في المنعرج» وفي المنعرج وقفت اكثر من نصف ساعة حتى جاء. وطول الطريق كان السائق يتحدث عن كرة القدم مع الذي كان يركب بجانبه. ومن حين الى حين كان شاب بسروال«دجين» قذر، وبضربة سكين على الفك الايمن وبوشم على الذراع الايسر يمثل قلبا يخترقه نبل، يتدخل في النقاش ويستعرض معلوماته الكثيرة عن اللاعبين وعن الفرق بصوت كانه نباح كلب عجوز. وثمة مسافر نحيف، اصفر الوجه، ظل طول الطريق واضعا يده على بطنه، وكان شارد الذهن والنظرات. ولم استطع ان افهم لماذا كان يحمل برنسا اسود في ذلك الحر القاتل.

في حفوز، لم اتوقف كثيرا اذ سرعان ما عثرت على احد اقارب امي حملني معه في شاتحنته ال ٤٠٤ وأوصلني الى العلا في ربع ساعة.

في العلا يبدأ عذاب اخر. ولابد ان اقول لكم اني اكره العلا كرها شديدا بالرغم من اني قضيت فيها جزءا كبيرا من طفولتي. اكره غبارها وصبارها ولصوصها الكثيرين، وفتيانها الاشرار،

وعجائزها العور، وايضا اولئك الفضوليين الذين يتحلقون طول النهار قرب المحطة، يشربون الشاي ويلعبون «الخربقة»، ويدخنون «الارتي» و«الحلوزي» ويتطلعون الى كل مسافر او مغادر. ولامرة لم اعثر عليهم. وهم دائما هناك في نفس المكان ملفوفين في البرانيس القذرة، ورؤوسهم ملفوفة في خرق بالية فقدت لونها من شدة الوسخ، وعيونهم حمراء في لون الكبد، ووجوههم جافة ويابسة ومملوءة بالشر والنميمة، وبالحقد والجوع.

وذلك اليوم حين مررت امامهم راحوا يحرقونني بنظراتهم حتى اني ارتبكت، وتبعثرت خطواتي، وكدت اسقط هكذا على وجهي.

ولم استعد توازني الأ حين ابتعدت عنهم. وهناك تحت تلك الزيتونة العجوز التي تنتصب في رأس الطريق المتجه الى قريتنا وقفت انتظر.

ولابد ان اقول لكم ايضا ان الطريق بين العلا وبين قريتنا ليست معبدة.

انها عبارة عن مسرب طويل وموحش، يمر عبر سهول جرداء، وعبر اودية جافة، وعبر منحدرات قاسية. وانا اكره هذه الطريق لانها عذبتني كثيرا خلال طفولتي اذ اني كنت اقطعها مرتين في الاسبوع واحيانا اكثر من ذلك. والى حد عام ١٩٧٤ كنا نذهب الى العلا على ظهور البغال او الاحمرة أو على القدمين. ثم سافر بعض شبابنا للعمل في ليبيا وكثرت الشاحنات ٤٠٤. وهكذا خف العذاب قليلا.

ساعة باكملها وانا انتظر. وبدأ الليل يقترب. وامتلأت المسارب الرملية بالكآبة والصمت. ولاح الصبار الوحشية وكأن جحافل قاتمة تنذر بالكوارث والفواجع. وفجأة اقترب مني احدهم:

- الى اين ذاهب؟
- الى الذهيبات . قلت
- خمسة دنانير.
- ولكن . . .
- اسمع. خمسة دنانير افضل لك من ان تبيت هنا.

وبعد مفاوضات طويلة قبل أن اعطيه ثلاثة دنانير.

وصلت الى قريتي عند صلاة المغرب. ولم تمض نصف ساعة حتى كان البيت قد امتلأ بالاهل والأقارب. وتحلقوا حولي كلهم وراحوا يغمرونني بحبهم وبحنانهم. وبكت اختي مهنية وقالت: آه ياأخي. . أصبحنا لا نراكم الآ قليلا. انت لم تعد تفكر فينا. . كبر راسك وكبر قلبك. . أنت لا تعرف كم نحن نحبك. . .

وبكت عمتي فاطمة أيضا وقالت: آه ياولدي. . لقد تشتتم في البراري كما فراخ الحجلة حين تكبر. . وتركتمونا نحن على الجمر. . وبرغم التعب الذي كان يأكل لحمي فأني سهرت حتى مطلع الفجر. وأعلمني أهلي أن العام صعب بسبب الجفاف المتواصل منذ عام، وأن الدواب هزلت ومرضت ومات منها الكثير، وان التين الوحشي في ذلك الموسم صلب مثل الحجر، وان النساء والاطفال يقطعون كل يوم مسافة عشر كيلومترات لياتوا بالماء الصالح للشراب. وقالوا انه في احدى ايام «اوشو» القائضة انفجر غضب الناس فأمسكوا باحد رجال الدرك. ياتي دائما الى القرية لمعاكسة النساء واوثقوا يديه ورجليه، وضربوه على فمه وعلى رأسه، وبصقوا في وجهه ولم يطلقوا سراحه الا في العساء. ومن الغد جاءت ثلاث سيارات «جيب» ونزل منها اكثر من عشرين عونا مسلحين بالرشاشات وراحوا يضربون كل الناس وبعد ذلك أخذوا سالم وعبد الله والهادي وعمار وبولاعراس. وقالوا انهم خلال ذلك الاسبوع، تجمعوا يوم السوق امام معتمدية العلا وراحوا يصرخون: نريد الماء نريد الماء!» واحاط بهم رجال الدرك غير ان رجلا نظيفا ببطن كبير وبكسوة صيفية بيضاء خرج اليهم وخطب فيهم طويلا وقال أنه سيطلق سراح المعتقلين وان الحكومة تفكر فيهم كثيرا وتبلغهم تحياتها وانها ستوفر لهم عن قريب الماء والسعادة والكرامة وإنها ستفتح لهم مركز بريد وسـ. . وسـ. . وسـ. . وقد صفقوا هم لذلك الكلام «الحلو كالعسل» وشكروا صاحبه ودعوا بالخير على الام التي وضعته ثم تفرقوا وعندما بدأ الطيب ولد الكامل يروي قصصه ونوادره، نسى الجميع الجفاف والعذاب وارتفعت ضحكاتهم، واشرقت وجوههم. وكانت عمتي فاطمة هناك في الركن تردد من حين الى حين: «الله يزهّينا، ويبقيّ علينا التستر ويبعد علينا الهمْ والكساد.

خمسة أيام قضيتها في قريتي. قرأت فاتحة على قبر أبي وعلي قبور أعمامي وعمّاتي . ولعبت الورق. وطفت في تلك المرتفعات التي كنت اجوبها حافيا خلال طفولتي بحثا عن اليرابيع وعن اعشاش الطيور. وزرت البهلول غرس الله الذي يعيش بين الصخور هناك في «كفّ الثعابين» منذ أكثر من أربعين عاما. وجدته واقفا وجسده مطلي بالرماد وحول نصفه خرقة سوداء.

وحين رآني اشار عليّ بان اقف مكاني ففعلت. تأملني وتأمل السماء اكثر من مرة ثم قال لي تعال. سرت وراءه حتى وصلت الى تلك الزيتونة الوحيدة هناك بين الوادي الاحمر وكف الثعابين. وهناك تربعنا. بقيت معه حتى المساء. وطول ذلك الوقت كان يلعن الفرن واهله. وكان ينذر بحلول كوارث مخيفة تكنس الفساد الذي عم الكون وتحرق اجساد الفاسقين والظالمين. ومن حين الى حين كان يتلو بصوته الراعش آيات من القرآن. وليلة ختان ابن اختي تحلق مؤدبو القرية في باحة البيت تحت القصر وراحوا يتلون القرآن باصواتهم الحزينة والجميلة. ومن حين لآخر كانوا يتوقفون ليشربوا الشاي اوليدخنوا ثم يستعوذواويبسملوا ومن جديد يضيعون في ذلك الروض العجيب الذي يسمىٰ القرآن.

واذكر انه خلال ظهيرة اليوم الأخير، سرت وحدي في ذلك المسرب الموحش والضيق الذي يسمى «مسرب الابل» والذي يتجه الى «أولاد السباع» هناك عند مدخل «الفج الخالي» الفاصل بيننا وبين مكثر. ومنذ الخطوات الأولى طافت بذهني ذكريات تلك الطفولة البعيدة والقاسية. كانت الابار والعيون القريبة تجف خلال الصيف. وكنا ونحن صغار نسير حفاة في القيظ القاتل وراء البقر حتى وادي «اولاد السباع». وكان «اولاد السباع» قوما من الجبليين الغلاظ. ودائما كانوا يضربوننا، ويلقون علينا الحجارة، ويطلقون وراءنا كلابهم المخيفة، ويحجزون أبقارنا ودوابنا. وبسبب ذلك كانت الحرب تندلع بين آبائنا وبين آبائهم. ومرّة كاد حسن ابن الكامل يقتل أحدهم بهراوة خلال معركة وقعت عند راس «عين عبد الله». ومرّة أخرى اطلق أحدهم الرصاص على المولدي وهو عائد من مكثر غير انه لم يصبه. وخلال خريف تهامس اهل قريتنا ان نصرّ بن الامام ابراهيم يعشق واحدة من بنات احد اعيان اولاد السباع. وأنهما يلتقيان كل ليلة في «عين عبد الله». وفجأة اختفى نصر بن الامام ابراهيم وقيل انه هرب الى بر بعيد لأن «اولاد السباع» أقسموا ان يقتلوه مثل الكلب. ولمدة عامين لم نروجهه. وذات ليلة شديدة البرودة، نبحت الكلاب وامتلأت القرية بالضجيج والاصوات. وأخرجنا نحن رؤوسنا من تحت الاغطية الدافئة. ثم جاءنا صوت ابي من باحة الدار: ناموا يافراخ الحرام.. لا شيء.. لقد عاد ذلك المجنون نصر».

وأغلب الذين كانوا يقومون برحلة العذاب تلك من القرية وحتى وادي «اولاد السباع» اختفوا الآن من القرية. محمد ولد الصغير احترق في معمل الحلفاء بالقصرين. وأخوه عبد القادر يعمل مراقبا في باصات العاصمة. واذكر اني التقيته ذات ليلة في باص رقم ٤. وكان شاحب الوجه، هزيل الجسم، زائغ النظرات والمسكين عندما رآني ارتمى في احضاني وراح يقبلني في جنون.

ولما سالته عن احواله قال انه مريض بالقلب غير انه ماذا يفعل امام أقدار الله. وابن عمي محسن يعمل في مقاطع الحجر في حفوز وقيل لي ان له أربعة اطفال. وابن عمي عمر يعمل شرطيا في أحدى مدن الجنوب. وقد قيل لي انه طلق زوجته لأنه ضبطها مع احدهم في البيت. ولم يبق سوىٰ محمد ولد سالم الذي لايكاد يغادر حانوت بولاعراس. ومحمد ولد الصادق الذي اشترى شاحنة ٤٠٤ بعد أن قضىاربع سنوات في ليبيا. وخليفة ولدالزياتية الذي أصبح رئيس شعبة القرية.

ويوم عودتي يكدّسنا في شاحنة عمار الاعور. ولأن الرياح كانت تعصف بشدة فقد املأت رؤوسنا وانوفنا وافواهنا بالتراب وعند وصولنا الى «وادي القطار» اوقفنا رجال الدرك. صاحوا فينا «انزلوا» فنزلنا. اوقفوننا صفّا واحدا وصاحوا اوراقكم! راحوا يدققون في الهويات وفي الوجوه. ولمّا جاء دوري قال لي العون وكان شديد السمرة بشارب كثيف وبرقبة غليظة كأنها رقبة ثور مخصي.

- انت صحفي؟

- نعم

- وماذا تفعل هنا.؟

ـ كنت ازور أهلي في الذهبيات.

اتجه الى صديقه الواقف هناك قرب سيارة «الجيب» وهمس له بشيء ما. نظر الي الآخر من تحت الى فوق، ومن فوق الى تحت ثم صاح: في اي صحيفة تشتغل؟ ذكرت له اسم الصحيفة. عادا يتهامسان وبعد ذلك عاد العون صاحب الرقبة الغليظة ومدّلي هويتي ولما انتهوا من التفتيش في الهويات أخذوا رخصة السياقة من عمار الاعور وقالوا له التحق بنا هناك في مركز العلا. وطول بقية الطريق كان عمار الاعور يرتجف من الغضب وبلعن وجه النحس الذي صادفه في ذلك الصباح، وأيضا الحكام ورجال الدّرك. وكان يقول ولعابه يتطاير: «السفلة ـ الكلاب.. انهم يريدون تخريب بيتي وتجويع اولادي.. انا اعرف لماذا يفعلون ذلك.. انهم يريدون الرشوة.. ولكن انا اعطيهم رأس الـ (....). ورأس سيدي احمد بن سعيد ورأس ابي الذي خلقني وسواني على ابشع صورة لن يذوقوا فرنكا واحدا..» ثم انه كان يلتفت اليّ من حين لاخر ويصرخ: «لماذا لا تكتب عن هذا الفساد وعن هذا الظلم.. والا انت ايضا تخاف مثل الآخرين.. انتم لا تتعلمون في المدارس الا تطويل الشعر والمشي مثل البنات..»

في محطة العلا كانت هناك سيارة اجرة تنتظر راكبا واحدا..

وحالما انطلقت انتبهت الى اني اعرف السائق منذ زمن طويل اي منذ كنت تلميذا في معهد حفوز. واذكر انه كان كسولا وشرسا وخبيثا وسارقا أيضا. وقد كان يعذبني خلال الامتحانات اذ انه كان بخزني من ظهري طول الوقت لكي اساعده. ومرّة ضبط في مرحاض مع أحد اصدقائه.

وطرد نهائيا. وقد لاحظت خلال السفر انه يحدّق من حين الى حين في المرآة الارتدارية ليتثبت ليتأكد مني.

وطول الطريق لم يتكلم أحد من المسافرين. كانوا كلهم يدخنون في صمت وهم شاردو الذهن والنظرات وكأنهم ذاهبون الى المشنقة.

وكان «ناس الغيوان» يولولون في تلك البراري العارية: «وين غادي بيّاخويا وين غادي بيّا.. وين غادي بيا خوياوين غادي بيا!».

هل تنتظرون مفاجأة ما؟ لا اعتقد. فأنا كنت نبّهتكم من البداية اني سأروي لكم قصة تافهة. وها قد فعلت. وشكرا على الانتباه!.

قصائد
الشاعر اليوغسلافي ترايان بتروفسكي

ترجمة: د. جمال الدين سيد محمد

شاعر يوغسلافي متعدد المواهب فهو يكتب الشعر والقصص القصيرة الخاصة بالنشئ. ومن أشهر دواوينه: الأرض القاحلة، الزهور الجبلية، أو بالينيك، بركة الخبز، حديث الفلاحين.

وهو مولود في عام ١٩٣٩ بقرية أربانوفا بالقرب من مدينة أو هريد بمقدونية بيوغسلافيا وقد أنهى دراسته بكلية الحقوق بالجامعة في سكوبلى. وله اهتمامات متعددة في مجال الأدب والترجمة والصحافة وقد مارس العديد من الأعمال على صعيد الثقافة وكان آخرها اشتغاله بالسلك الديبلوماسي كمستشار ثقافي واعلامي ليوغسلافيا بالقاهرة.

ومن الخصائص الأساسية لشعر بتروفسكي أنه يصور هجرة الفلاحين من سكان منطقته الى المدن وهجرة أهل بلده الى البلاد البعيدة عبر المحيطات وفقدانهم التدريجي لصلاتهم بالوطن. ويعالج في شعره ارتباط الانسان بالأرض مع التركيز على ضرورة تقدير كل الأمور القيمة والهاماته الأساسية نابعة من القرية ومن المناظر الريفية الطبيعية ومن أحاسيسه الوطنية.

وخلال فترة عمله بالقاهرة استلهم بتروفسكي بعض الرموز والأفكار الفرعونية ضمنها أشعاره الأخيرة.

رمسيس الثاني

سيطأ أيضا خمسين قرنا
بخطوته الثابتة
وحينما يقتنع بعدم جدوى
أن يجد له نداً
سيترك ممفيس رياح الصحراء
وسيطوف بعظمته
جميع عواصم العالم
وسيطلب مقاتلة
جميع الصناع المهرة للحجر وجميع النحاتين
حتى يصب الخوف في العظام
عند كل محاولة للتجسيد المستديم
وفي النهاية سيدمر نفسه بنفسه
احتجاجاً على
الأنصار الجدد لنيرون وللفراعنة
الذين بالتأكيد سيفكرون بثقة
لكي يبدأ العالم منهم
لكي يمكنهم على هذا النحو من الاستمتاع
باوهامهم الشخصية.
ومن رمادهم ستنبت نخلة الشمس

الهيروغليفية

سأخترع كلمة
معبرة مع الزهور والطيور
مع الحشرات والحيوانات
أو مع علامات من اللهب والسلاح
لكي تترك سراً
على ورقة روحك البردية
التي سترتبط أجسامنا
في حجرة موت مشتركة
ربما يكون هذا السر
صلة نجمية
في دائرة الحياة والموت
من أجل أحدث المكتشفين
الذين في حين من الأحيان سيدرسون
عهدنا هذا الثمل
وكأنه ماض بعيد.

الموت والنوم

الموت موجود في الحجرة
التي تنام فيها
متوارث
إنه ينظر إليك
وأنت تتحمل النوم
وذلك لأن النوم تجربة عجيبة
هو أشبه بالموت.
انه جلد الحية الذي يتم نزعه
في كل ليلة من الليالي
الى أن يستطيع الجسد
أن يتوهج بالحرارة، وأن يحترق.
أنت تحلم حلماً طويلاً»

أثناء نومك الواعي
نصف عمرك
ولاتكتشف
أنه يوقظك على الدوام
ثانية ذلك الموت
لكي تفيق، وتفهم بشكل أفضل
سر الخواء
لكي تحمل منذ لحظة ولادتك
الموت بداخلك
والهدف الأخير للمرء
هو النوم الأبدي.
ما بين الحياة التي ستتحملها
وبين الموت التي سيتغلب عليك
سيظل في وحدته
سريرك الخالي فحسب.
لست حجرا لكي تتحطم
ولست برقاً لكي تتحول
وتعيش موسوما بخاتم الموت

■ الوحدة

ليس هناك أفظع من الوحدة
وأن تناضل بمفردك مع أفكارك
كما يناضل العصفور الصغير ضد الجبل
وأن تحطم حتى النوم
وأن تذكي الخوف في نفسك
الوحدة مثل وخز الضمير
تنقر وتلدغ حتى تستهلكك
أفكر فحسب كيف استطاع
وبأي فخر وكبرياء
أن يتحملها العمال المغتربون
في هذه الحياة باستفزازاتها
حينما يضيع معنى الصداقة.
وأصعب شيء أن تعثر على القوة
وأن تتيقن بنفسك من نفسك.

▪ النص:

انتظار

أعشق اسكندرية
واسكندرية تعشق البحر
والبحر يعشق فاتنةً في الضفاف البعيدة
. . . .
كلّ أمسيةٍ تتسلل من جانبي
تتجرد من كلّ أثوابها
وتحلّ غدائرها
ثم تخرج عارية في الشوارع تحت المطر!
فاذا اقتربت من سرير التنهّد والزرقةِ
انطرحتْ في ملاءاته الرغوية
وأنفتحت. . تنتظر!
وتظل الى الفجر
ممدودةً ـ كالنداء
ومشدودةً ـ كالوتر
. . . .
وتظل وحيدة
. . . .
قلتُ لها في الليلة الماطرة:
البحر عنكبوت



شعر
أمل دنقل

وانت ـ في شراكه ـ فراشةٌ تموت
وانتفضتْ كالقطة النافرةْ
وانتصبت في خفقان الريح والامواج
(ثديان من زجاج
وجسد من عاجْ)
وآنفلتت مبحرةً في رحلةِ المجهولِ، فوق الزَّبَد المهتاج
ناديتُ.. ما ردّتْ!
صرختُ.. ما أُرتَدت!
وظلَّ صوتٌ يتلاشى في تلاشيها
وراء الموجة الكاسرة)
. . . .
(خاسرةٌ، خاسرةْ
إن تنظري في عينيْ العزيمة الساحرةْ
أو ترفعي عينيك نحو الماسةِ التي تزين التاج)
. . . .
لفظَ البحرُ أعضاءها في صباح أأليمْ
فرأيتُ الكلومْ
ورأيتُ أظافرها الدموية
تتلوى على خصلةٍ ذهبية
فحشوتُ جراحاتها بالرمالِ
وأدفأتُها بنبيذِ الكرومْ
. . . .
وتعيشُ معي الآن!
ما بيننا حائطٌ من وجومْ
بينما نسماتُ الغريم
كل أمسية
تتسلل في ساعة المد، في الساعة القمرية
تستريح على صخرة الابدية
تسمع سخرية الموج من تحت اقدامها
وصفير البواخر.. راحلةً في السَّواد الحميمْ
تتصاعدُ من شفتيها المملَّحتين رياحُ السموم
تتساقط ادمُعُها في سموم
والنجوم
(الغريقةُ في القاع)
تصعدُ.. واحدةً.. بعد أخرى
فتلقطها
وتعدّ النجوم
في انتظار الحبيب القديم!

ملاحظة:

نشرت القصيدة في ديوان (العهد الآتي) تحت عنوان (مزامير) وقصيدة (انتظار) هي المزامير الثلاثة الاولى منها فقط.

النقد في «رمزية السياق التعبيري»

عبدالرحمن علي

«إن الاسكندرية هي معصرة الحب الكبرى»

لورنس داريل.

قصيدة انتظار من القصائد الموجعة للشاعر الراحل أمل دنقل . . وفي هذه القصيدة تعبير جلي عن طبيعة التجربة الشعرية التي عرف بها دنقل . ومن خصائصها الواضحة تلك النبرة الجارحة والمعقودة عبر حوارات الشاعر مع الاشياء والموجودات وما تقتضيه من توظيف العلاقات بين الكلمات وتفاعلها تفاعلاً نامياً بحيث تتجاوز الصور المحسوسة الى آفاق المعاني الكلية، وتتفتق عن بدائل رمزية غنية بالدلالات البعيدة والقريبة . . ذلك «ان الكلمات تعتبر مظاهر لاتجاهات او افكار او سياق عام . . » فالكلمات لا تعدو ان تكون رموزاً لأشياء كلية عامة»[1] على ان القيمة الشعرية لدى دنقل تتمحور في ادراكه العميق لحالات الخبرة الروحية، وهذه الخبرة ناجمة اساساً من صدق المواجهة مع الاشياء والموجودات . . ان قدرة الشاعر تتمثل في نقل الأحساسات البسيطة والظواهر العارضة الى عالم آخر غني بمذاق الانسانية والصور المعرفية الدالة . . فهويتعامل مع اللغة تعاملاً يستوعب الحالات العادية الشقية ويحولها الى رمزية شفيفة لا تخطئها العين الناقدة الفاحصة . . والمهم في دراستنا للشعر وفي تفسير النص الادبي «أن نبحث عن العلاقة بين الافكار واللغة، فان التفسير ربما تركز في هذه النقطة . وهكذا نجد ان الظواهر التي تسمى لغوية او بيانية قد فصلت في رفق او عنف عن خبرة روحية معقدة . . يحتاج القارىء الى ان ينظر في اللغة لا من أجل ان يخرج بعض التحسينات المخترعة بل ليخرج الكيفية الدقيقة لهذه الافكار وليعرف ما هية هذه الافكار نفسها»[2]

وفي ضوء هذه الافكار الأولية نستطيع ان نضع قصيدة انتظار في موقعها المناسب من الفهم الادبي، ونتتبع خطوطها العامة عبر مقاطعها الثلاثة . . ولاجل الوصول الى جمالية المعنى في السياق ينبغي دراسة حركة المقاطع الثلاثة وعلاقاتها المحورية حتى يمكن التوصل الى ماهية افكارها العامة . . القصيدة تدور حول عشق الشاعر وتوحده مع مدينة الاسكندرية ويكفي قبل الدخول في صميم القصيدة ان نضع في اعتبارنا ان المدينة هذه من مدن البحر، وذات بنية حضارية ممتدة وفسيحة، وهي بعد تنفتح في السماء مثل فم او جرح اذا استعرنا تعبير كامو . .

يقول دنقل في مفتتح القصيدة :

اعشق اسكندرية،
واسكندرية تعشق رائحة البحر،
والبحر يعشق فاتنة في الضفاف البعيدة .
كل امسية،
تتسلل من جانبي،
تتجرد من كل اثوابها،
وتحل غدائرها
ثم تخرج ـ عارية ـ في الشوارع تحت المطر .

تبدأ القصيدة بفكرة توليدية ؛ الشاعر يعشق المدينة وهي بدورها تعشق رائحة البحر، والبحر يعشق فاتنة في الضفاف البعيدة. . والأطار التعبيري يأخذ شكل تموجات كأنها امواج البحر المنداحة عبر مد البصر. . هكذا يتبدى سحر الماء في المواجهة الاولى، فالبحر عاشق ومعشوق في آن واحد، لكن الفاتنة تتراكض نحو الماء وتغذي احلامها في الانفتاح والتوحد:

فاذا لمست حافة البحر
ألقت بفتنتها في سرير التنهد والزرقة
انطرحت في ملاءاته الرغوية
وانفتحت ـ تنتظر.
وتظل الى الفجر،
ممدودة ـ كالنداء،
ومشدودة ـ كالوتر.
وتظل. . وحيدة!

لاشك ان الشاعر يتمثل في وعيه الكامن ذخيرة من الخبرة التاريخية، ذلك ان فكرة عرائس البحر تستدعي تحضيرات ثاوية في اللاشعور وربما كان لرمزية عروس النيل تأثير خفي في خبرة الشاعر؛ فكان ان استدعى في ذهنه فكرة الفاتنة وهي تنطرح مستسلمة في ملاءات البحر الرغوية وتظل مشدودة كالوتر! أليست رمزية التضحية وتقديم القرابين للبحر خشية طغيانه تتبدى هنا بشكل من أشكال الترميز ومن دلالاته هذا الاغتصاب الذي قد يصل الى حد الموت والهلاك. . ثم اذا رجعنا قليلاً الى طبيعة الكلمات في هذا المقطع، نرى انها تدور في فلك واحد من التمثلات الرمزية للماء؛ فهناك علاقة بين البحر والعري والمطر والغدائر (وللغدائر علاقة مع الغدير وهو القطعة من الماء يغادرها السيل وكلها من جذر لغوي واحد ومنه القدر: بمعنى ترك الوفاء وفي هذا دلالة معنوية لا تخفى). .

ان الوقوع في شراك البحر وما يحمله من ثقل القهر والتهديد يجرنا الى إستقراء بعض الاساطير ومنها تلك الاسطورة التي تتحدث عن ظهور الكائن الخارق للطبيعة الذي تزف اليه النساء وهو في الأغلب أحد آلهة او احدى ارواح الماء. . يذكر الرحالة المغربي ابن بطوطة عن عادة منتشرة في جزر المالديف: انه كانت تظهر في كل شهر روح شريرة من الجن تأتي عبر البحار على شكل سفينة مليئة بالمشاعل الملتهبة. وكان الشغل الشاغل للناس حين يرونها هو البحث عن فتاة عذراء صغيرة يزينونها ثم يسوقونها الى معبد وثني معين على الساحل وله نافذة تطل على البحر يتركون الفتاة هناك طول الليل، وعندما يعودون اليها في الصباح كانوا يجدون انها فقدت بكارتها وفارقت الحياة. . وكان الناس يسحبون القرعة في كل شهر فمن وقعت عليه القرعة وجب عليه ان يتنازل عن ابنته لجني البحر[3]

وعلى الرغم من ان بطوطة يسوق هذه الحكاية لغرض عقيدي لكن معانيها العامة لا تخرج عما نحن بصدده من فكرة التضحية والخسارة والعزم. .

المقطع الاول من القصيدة يشبه الوسادة او الفراشة لكي ينتقل الشاعر بعدها الى التعامل مع الكلمات تعاملاً حوارياً يخرج بالقصيدة من المستوى الأفقي الى المستوى الرأسي وذلك بخلق المزيد من الأنماء العضوي وتفصيل السياق وفق حالات الأحباط والتوتر:

قلت لها في الليلة الماطرة:
البحر عنكبوت
وانت في شراكه فراشة تموت.
فانتقصت كالقطة النافره
وانتصبت في خفقات الريح والامواج
(ثديان من زجاج
وجسد من عاج)

العلائق المائية تبدو على سطح القصيدة وكأنها تتواثب نحو

المجهول فالليلة ماطرة، وثديا الفاتنة من زجاج وجسدها من عاج وهي تظهر كالفراشة مرة وكالقطة النافرة مرة اخرى وكل هذه الصور تفضي الى مصير مجهول والى رحلة فاجعة :

وانفلتت مبحرةً ـ في رحلة المجهول
فوق الزبد المهتاج .
ناديت ـ ماردت
صرخت ـ ماارتدت
وظل صوتي يتلاشىٰ في تلاشيها . .
وراء الموجة الكاسرة .
. . . .
خاسرة خاسرة
ان تنظري في عيني العزيمة الساحرة
أو ترفعي عينيك نحو الماسة التي تزين التاج .
. . . .

وحين نمضي مع القصيدة الى المقطع الثالث وهو هنا يتخذ صورة سكوتية قوامها النظر الكاشف والاستجلاء الختامي لذلك الرحيل الفاجع، نجد الكلمات تتوظف مجدداً بنسق افقي بصري ترتسم فيه بؤرة النظر بمعنى المأساة، وتختلط الصورة بالدم والكلوم؛ والدم والماء لهما دلالات اشارية بمعنى ابعد من الخواطر الاولية فنحن «نجد احياناً ان النهر او الماء يعمل من اجل احراز النصر على الموت، ونجد في الاساطير البابلية على الخصوص الألتباس بين فكرتي الحياة والموت بالنسبة للنهر والماء»[٤]

والخروج الدامي من البحر أشبه بالخروج من الرحم (هناك علاقة بين البحر والرحم فيقال لغة هذا دم بحراني وهو المنسوب الى بحر الرحم وهو عمقها). وفي الرحم تكمن الراحة والدفء ثم تأتي لحظة الانفصال حيث الخروج المثخن بالفدايات ولهذا الميلاد الدموي نظائر في موروثنا القديم، فهناك حكاية اسطورية يدور موضوعها حول علاقة المرأة الأنسية مع العفريت؛ وهي الانسية التي اختطفها عفريت في ليلة زفافها. . . ثم ظهور هذه الصبية عريانة والدم يسيل من جوانبها[٥] . . فهذا القهر والأغتصاب والصراع له وجه استبدالي في رمزية العاشقة التي خرجت من البحر وهي ترزح بجراماتها وكلومها والذي يمكن تشخيصه في قول الشاعر :

لفظ البحر اعضاءها في صياح اليم
فرأيت : الكلوم
ورأيت : اظافرها الدموية
تتلوى على خصلة ذهبية
فحشوت جراحاتها بالرمال ،
وأدفأتها بنبيذ الكروم .

أبتدأت القصيدة بانسلال الفاتنة عند المساء، وانشدادها الى البحر وفي المساء تكون الهجعة والاسترخاء المستسلم، لكننا في هذا المقطع نرى الرحلة قد اوشكت على التمام، لقد كانت بحثاً عن عشق مفقود، وفي دورة البحر الزمانية يأتي الصباح بحصاد من الألم، لقد كان الحصاد هذه الرحلة الخاسرة، ولم يعد الخروج والعودة موتاً بقدر ما هو حالة انبعاثية وقدرة على مقارعة الاقوال والنسيان :

وتعيش معي الآن
ما بيننا حائط من وجوم

بيننا قسمات الغريم
كل امسية، تتسلل في ساعة المد،
في الساعة القمرية
تستريح على صخرة الأبدية
تتسمع: سخرية الموج من تحت اقدامها..
وصفير البواخر راحلة في السواد الحميم
تتصاعد من شفتيها المملحتين رياح السموم
والنجوم..
(الغريقة في القاع)
تصعد..
واحدة..
بعد اخرى.. فتلفظها..
وتعد النجوم
في انتظار الحبيب القديم.

وعلى هذا النحو تتبدى المعشوقة وهي اقوى على مصاولة الزمان فلا يضنيها الأنتظار، وعند هذا المنحنى من التعبير تظهر الدلالة الرمزية في السياق العام للقصيدة، فاذا نحن نتجاوز رمز الفاتنة ـ الجسد ـ الى رمز المدينة ـ الحضارة، لقد تطابق هنا الخاص مع العام، وتمت القصيدة من موقف ذاتي الى موقف انساني، والقناع الذي كان يغشى القصيدة في بدايتها قد انكشف في آخر المطاف عن مدينة تعيش لحظتها الحضارية الصابرة مثل مصابرة (بنيلوبي) وانتظارها المرير لزوجها المرتحل. ولا ننسى عشق الشاعر المتوحد مع المدينة الجرح.. فهو رثاء حزين للمدينة بكل ثقلها الحضاري الذي ناء بحملة الشاعر..

اذن هي قصيدة لا تبعد رموزها الى درجة الانغلاق وانما هي اطياف من لوعة فاجعة، جذرها ضارب في النزف والانتظار..

ولقد كان أمل دنقل شاعراً شقياً بهذا الحب، لذلك إهرق دمه وعافيته طلباً للراحة والدفء وتحقيق صبواته الحالمة.. وكان من سوء حظ الشعر والنقد المعاصرين ان يفقدا هذا الشاعر الناشط قبل ان يستكمل دورته الشعرية.. لقد كانت رحلته في هذه الحياة رحلة ذكية مليئة بالاذى والوجع.. والذي استوقفني في هذه القصيدة بساطتها، وفكرتها الاساسية التي تجر وراءها نفيضة من السمات الروحية المتفتحة؛ وهذا هو المطلب الشعري البسيط المحاور والغني برموزه.. ولعل امل دنقل كان من الشعراء القلائل الذين يحسنون التعرف على الاشياء وكانت سعادته في رؤية الاشياء على بكارتها؛ لذلك ادرك السر مبكراً فشقي بهذا الانتظار فهان عليه الرحيل الطويل..[٦]

البصرة

■ إحالات:

١ ـ نظرية المعنى في النقد العربي / د. مصطفى ناصف / دار القلم ١٩٦٥. ص ١٦١.

٢ ـ نفسه / ص ١٥٩

٣ ـ الغصن الذهبي /جيمس فريزر / الترجمة العربية / الجزء الاول. ص ٤٩٠.

٤ ـ نظرية المعنى / ناصف. ص ١٥٤

٥ ـ مضمون الاسطورة في الفكر العربي / د. خليل احمد خليل / بيروت ص ١٢٢

٦ ـ هذه القصيدة منشورة في مجلة الكاتب القاهرية / العدد ١٦٥. ديسمبر ١٩٧٤

النحلة

للكاتبة الداغستانية: فازو أليفا

ولدت فازو أليفا عام ١٩٣٢ تكتب بلغة مختصرة. حاصلة على دبلوم في الأداب سنة ١٩٦٠ من معهد غوركي. وهي مؤلفة أكثر من عشرين ديوان شعر. اضافة الى القصص القصيرة والروايات. من أعمالها المعروفة: «المنابع تولد في الجبال.» و«اليوم الثامن» و«مائة وسبع وخمسون ضفيرة للخطيبة.»

■ ترجمة: محمد زفزاف

عندما أسمع كلمة «نحلة» أتذكر نهاراً حاراً من أيام الصيف، وأتذكر قدمي الحافيتين وجمال المراعي. كانت النباتات تستطيل حتى ما فوق الركبتين، والأزهار تشتعل تحت وهج الشمس أما المرتفعات فمكللة بالثلوج الأبدية. كانت زقزقة القبرات وطنين اليعاسيب والنحل. كل هذه، وكل ما هو حي، كانت تخلق موسيقى يوم من أيام الصيف. أنا غير موجودة. لست أنا. هناك شيء أسمى نزل من السماء متمنيا لو يعود اليها. أنا مثل عصفور صغير غض الجناحين، يستعد للطيران. كل زهرة تحييني وتبتسم لي. على شفاه زهرة اللؤلؤ الصفراء والبيضاء ابتسامة صفراء وعلى أوراق زهرة الخزامى الحمراء ابتسامة حمراء. أما البنفسج، فهو ليلكي اللون. ابتسمت بدوري. جريت وأنا أغني وتدحرجت فوق حقل أملس شبه محصود.

وفي كومة الحصاد كانت تتحرك أعشاب وأزهار مغتالة. تفطر قلبي لها من الحزن غير أن أريجها كان ما يزال قويا. كان الشعور بالنهاية يبعث ظاهريا الرغبة في أي تحفظ حول الطيبوبة والكرم. لم تكن الأزهار الميتة تبتسم. وكانت زقزقة القبرة المعلقة في الفضاء الأزرق اللامتناهي حزينة.

هناك شيء ما امتلكته في المراعي، أفتقده هنا. لكن ما هو؟ لاأدري!

صرخت النساء عندما رأينني:

ـ تعالي هنا!

كان الرجال الذين يحصدون بقوة يتقدمون النساء. وكان يبلغ الى مسامعي صفير خاص: «هيرت! هيرت! هيرت!» انهن النساء اللواتي يحصدن وهن منحنيات حتى الأرض.

صرخت صابينات: «عش نحل!» ألقين المناجل وهرولن نحوها، كان للنحلات طنين في عش النحل: واحدة أولا، ثم أخرى، ثم ثالثة.. كل الخلية.. من أين جاءت وكيف استقرت في عش صغير مثل هذا؟ كان هذا الأخير يستريح الآن في كف صابينات المخضر الخشن. كانت قلعة النحل تحتوي على مئات من البيوت الصغيرة ذات النوافذ المضاءة مملوءة بالعسل في لون العنبر.

قالت خديجة وهي تقطع جزءاً من الأشعة التي تسيل منها قطرات العسل:

ـ في كل مرة نعثر هنا على عش نحل!

تنهدت رقية، رئيسة الفرقة:

ـ أوه، ليس هذا عسلا أيتها الفتيات، ولكنه دموع النحلات كم اشتغلت المسكينات من أجل ملء هذه الأشعة!

قالت ناطيمات ضاحكة:

ـ أنت تختلقين دائما الأوهام. وفي الواقع، فانك تبكين بدون سبب. لو أخذ نابرأيك لما حصدنا ولما أكلنا العسل.

ظلت يدي التي تحمل قطعة من الشعاع الى شفتي معلقة في الهواء. نظرت في كفي. كانت قطرات العسل تشبه الدموع، قالت العجوز أشاقطون:

ـ كلن، كلن. النحلات تشتغل وتجد في ذلك سعادتها. عليكن أن تفكرن فقط في كيف أن نحلة صغيرة مثل هذه لعسلها طعم لذيذ. أليس هنا جوهر الحياة؟ والانسان أيضا، عليه أن يقوم

باعمال الخير، وأن يحمل المسرة للآخرين! في سنكن، لم أكن أفهم هذا. وكلما صار الانسان عجوزاً، كلما أراد فعل الخير. يحكى عن رجل كان مارا بالقرب من «آول» * آخر، تساءل وهو ينظر الى جنازة:

- «هل المرحوم حي أم ميت؟»

- «كيف يمكن لميت أن يكون حياً؟»

أجاب الرجل:

- «الأمر بسيط. لو أنه قام بأعمال الخير، وعرف كيف يمتلك المرأة والكلمة الصادقة، والخنجر، والعلم والحصان فانه سيترك ذكراه حية في قلوب الناس، بمعنى أنه «سيبقى حيا».

هذا هو عمل الخير.

كنت اكل العسل. وكان يلهب الفم. الحزن يجتاح روحي ولم أستطع لمدة طويلة أن أنسى ذلك العش المخرب.

«النحلة!» عندما أسمع هذه الكلمة أتذكر ذلك «الاول» الصغير في خار يقولو: «قرية النباتات» لأعرف من سماه كذلك. ولكن النباتات لاتنتشر بكثرة في أي مكان آخر غيره، والطويلة منها تبلغ حتى الحزام، وبالنسبة للصغيرات - حتى الكتفين. لم يشعر أي انسان بالجوع في هذا «الاول» حتى في أقسى سنوات الجفاف. وهناك في أعلى «الاول» يظهر بيت نبي، مربي النحل.

في الخريف توجد في بستانه البطاطس والجزر والبقدنوس والتفاح والكرز والخوخ، وبين خلايا النحل يتجول العم نبي بدون شف ويقال عنه بانه عثر عليه وهو صبي بين أشعة العسل منذ زمان وهو يهتم بالنحل. ويبلغ العم نبي مائة عام. يتوقف طويلا أمام كل خلية وأذناه صاغيتان. تتغير ملامح وجهه وبالقرب من واحدة منها أضاء وجهه مثل صخرة وهاجة تحت الشمس. وبالقرب من واحدة أخرى اكفهر مثل قمة مغطاة بالضباب. هز السقف بأناة، نظر في الداخل، ثم حرك شيئا ما - وهكذا يمضي ويجيء الساعات الطوال بين البيوت الصغيرة بلون السماء حيث يسود قانون العمل الصارم، واستمرار النوع.

كان العجوز نبي يردد دائما: «لو كان بين البشر نظام رائع كهذا، وعدالة مثل هذه، لهانت الحياة!» وهكذا كان يمضي الأيام والشهور، ثم يجمع عائلته المقربة تصف الخلايا الواحدة تلو الأخرى على عربات كبيرة. فالعم نفسه هو الذي يقوم بانتزاعها. لاتلدغه أية نحلة. يحيي النحل بلطف وأدب. ثم يحذر أحد ضيوفه:

- ابق بعيداً! هل تعرف أية أغنية تغني.

- لا!

- للصديق العسل - وللعدو الحرب!

فعندما يهجم النحل، يعرف جيداً أنه سوف يموت وللدفاع عن أحفاده فانه يبذل حياته وقصارى جهده.

ثم يتناول العم نبي سطلا مليئا بالماء البارد، وبعد تشمم السكين يبدأ في تقطيع الأشعة، الى أجزاء مختلفة الأحجام، بعضها كبير والبعض الآخر صغير، ثم يفرقها على جميع سكان القرية، مقدما الجزء الأكبر للعائلات الأكثر عدداً.

تحتج زوجته أحياناً:

- هكذا يقوم بتوزيع عسله كل سنة، ويمكنكم أن تتساءلوا لماذا يشتغل هذا الشخص. . فيجيبها العم نبي.

- ماذا اذن؟ هل تعيشين في فقر؟ هل ينقصك شيء؟ لاتنظري الى ما يجري أمامك ولكن ألقي نظرة الى الوراء، الى ذلك الذي يعرج خلفك.

اكل العسل، لكن روحي حزينة دائماً. وكل قطرة عسل بالنسبة الي هي دمعة لنحلة. أتجول حزينة في المرعى وأنا أستنشق هواء مسقط رأسي. أستمع الى صوت اليعسوب، تبدو كما لو كانت تدعو: «اللهم أطل في عمري!» أما. . فتردد بتأثر: «كم من الأغاني توجد في قلبي، فلتترك لي الفرصة كي أغني.»

طنت نحلة في أذني: «للصديق - العسل!» وهي تنتقل من زهرة الى أخرى. وها جناحاها يرتعشان تحت أشعة الشمس تهبط النحلة دائما الى الأسفل. ترتعش الزهرة كما لو كانت تمد أوراق تاجها للنحلة. ليست هناك الآن زهرة ولا نحلة - أصبحتا شيئاً واحداً.

ازداد الحزن أكثر في قلبي «ياحبيبي لقد اخترتني من بين آلاف الأزهار!».

طارت النحلة من جديد. ترى هل سيلتقيان من جديد؟ هل تعود النحلة للزهرة؟ وبدالي كما لو أن الزهرة قد ذرفت دمعة زرقاء أو ربما كانت دمعتي أناقد سقطت على احدى أوراقها. ■

الاعتراف الاخير لمالك بن الريب

القسم الثاني

الفصل الخامس ـ «صفوت»

ـ يوسف الصائغ



لا مناص، قبل أن اغادر «الثاني المتوسط» من أن أتوقف عند «صفوت ابن المختار». . .

كان معاون المدير، ذاك الصباح، قد دخل الصف، واستأذن من المدرس، وراح يقرأ العقوبة التي انزلتها المدرسة بالطالب «صفوت»: خصم خمس درجات من سلوكه، وفصله من المدرسة لمدة يومين. . .

قرأ المعاون العقوبة، والطلبة يبتسمون، ومدرس الانكليزية يتطلع الى «صفوت» باحتقار. . وقبل أن يغادر المعاون الصف، قفز «صفوت» فاعتلى الرحلة، وصرخ بصوت يرتعش غضباً، سمعته المدرسة باسرها:

ـ الكفر يدوم. . والظلم لا يدوم. . .

وشهق من فرط انفعاله، فما كاد يستطيع اكمال ما يريد قوله، بل جاءت الجملة الآخيرة، متقطعة الانفاس، منبهرة، ضعيفة. . .

ـ وان دام. . دمرّ. .

ـ اسكت. . .

صاح المدرس بالانكليزية. . . فرد عليه صفوت، وهو مايزال منتصباً فوق الرحلة، يرتعش انفعالاً:

ـ بل تسكت أنت ياجرجيس. . يابن فلانة. . تسكت. . ويسقط الاستعمار وساد الصف صمت غريب. . . فما كان أحد من الطلبة، يجرؤ على أن يضحك او يعلق وما عاد مدرس الانكليزية، يملك ان ينحج، فلقد سحقه صفوت، تماماً، حين اسماه باسم امه. . . وزاد، فراح يشتم الاستعمار بدون سبب معقول، ولا مبرر واضح. . .

واذ استطاع «صفوت» أن يحقق كل هذا المجد، وأن يفرض سطوته على الصف، وهو منتصب فوق الرحلة، مثل نخلة تعاني سوء التغذية، فقد كان متوقعاً، أن يكتفي بما حققه، وأن يفكر، بما سيعقب ذلك، وبما يمكن أن يفعله، بعد قليل جرجيس بن فلانة، حين يفيق من ذهوله. . وما قد يتخذه معاون المدرسة الملقب بـ (بكر سوباشي)، الذي مد راسه قبل لحظات، من فتحة الباب، ورأى المشهد. .

لكن «صفوت»، كما بدا للجميع لوهلة، استمرأ الحالة التي وجد نفسه فيها، فراح يهتف، ماداً ذراعيه الطويلتين، ملوحاً بكفه اليمنى:

ـ أنا جندي للوطن. . . وحبيبي العراق. . . وأنا فوق ذلك عبد المسيح. . .

اراد الطلبة أن يضحكوا، فقد كانت هذه الهتافات المفاجئة، التي لاترتبط بحدث ما، يستدعيها، تبدو هزلية الى أبعد حد. . لكن الصدق، والحرارة التي كان «صفوت» يؤدي بهما دوره، لم يشجع للمرة الثانية، الا على احترام ما يعانيه. . . ولذلك ظل يصرخ فوق الرحلة لوحده. . فيطوف صوته، في ذاك الصباح الخريفي، ويتوزع المدرسة، مقدماً احتجاجات مبهمة. . . وشديدة الحزن. . .

همس مدرس الانكليزية من مكانه في صدر الصف:

ـ كفي ياصفوت. . .

ولكن «صفوت» لم يسمعه. . كان صوته قد غدا الان مبحوحاً، وراح جسده يترنح فوق الرحلة. . وللمرة الثانية همس مدرس الانكليزية، مناشداً الطلبة:

ـ اسكتوه. . .

قام «طه» وهو تلميذ يشارك صفوت رحلته، ومد يده الى زميله. . .

ـ يكفي ياصفوت. . .

ـ لا. . لا. . مايكفي. . .

حاول «صفوت» ان يصرخ، ولكن صوته خانه تماما، واختل توازنه على الرحلة وهو يحاول ان يلوح بذراعه. . . فسقط، وتلقفته ايدي الزملاء الذين بالقرب منه. . . ورأيناه محمولاً على اكفهم، وهو يعاني نوبات من التشنج، شبيهةبتلك التي يعانيها المصابون بالصرع. . .

وسمع صوت يهمس:

ـ لقد اغمي عليه. .

قال المدرس:

ـ احملوه الى الخارج. . خذوه الى الادارة. . .

وبصمت، وارتباك، تبرع عدد من الطلبة، فحملوا «صفوت»، كما يحملون جثة. وغادروا به الصف، والقوا به على

الأرض عند باب المدير. . ثم قبل أن يقرع الجرس، جاء من حمل «صفوت» من المدرسة، الى مكان مجهول. .

ما من أحد في محلتنا، لم يكن يعرف «صفوت» ابن المختار. .

كان ملمحاً من ملامح تلك المحلة. . ودعابة من دعاباتها القاسية. . واول ما في تلك الدعابة رسوبه المستمر، منذ دخل المدرسة، بالحساب. . يلقاه أي من أهل المحلة، ويسأله، كمن يفعل ذلك للمجاملة:

- ها ياصفوت. . كيف الحال هذا العام؟. .

ويضحك «صفوت»، وهو يلوح بكفه الكبيرة:

- كالعادة. . .

- راسب؟

- ان شاءالله. .

فصفوت، لابد أن يقضي في كل صف سنتين، بسبب الحساب. . تعلن النتائج ، فاذا هو ناجح بكل الدروس، ومكمل في الحساب، وفي امتحان المكملين ، يرسب «صفوت» ويكون عليه أن يعيد السنة. . وانه ليعيدها بروح رياضية، مفعمة بالسخرية، فاذا جاء الامتحان النهائي، واصبح صفوت مهددا بالرسوب من جديد، ثم، بالفصل من المدرسة بسبب رسوبه سنتين متواليتين، هب للتوسط له، عدد من الخيرين، فاضطروا المعلم والادارة، الى مساعدة هذا الطالب سيء الخظ. . .

- تكفي خمسون درجة ليعبر. .

ويعبر. .

وتعاد المهزلة من جديد. . . وتكون نتيجة ذلك كله، أن «صفوت» اصبح أكبر سناً من الصفوف التي يدرس فيها. . وأن أطفالاً، من أهل المحلة لحقوا به، وصاروا في صفه. . .

- أما تستحي ياصفوت؟. .

يقولها له القس، بنبرة لاتخلو من استفزاز. . . فيرد «صفوت» ضاحكاً.

- اذا لم تستح. . فاصنع ماشئت. . .

غير آبه، بأن «المثل» الذي، ساقه، دونما منطق، يمكن أن يسيء اليه. . «فلصفوت»، منطقه الخاص، في استعمال الامثال، وابيات الشعر، وهو يحفظ منها الكثير. . .

ومن سلوك كهذا، أصيل، وأخرق، كان ينبع الاحساس بالدعابة، ازاء ما يقوله «صفوت» أو يفعله. . يزيد من أثر هذا، أن هذا الفتىٰ، صار له، مظهر الرجال، فهو طويل، طولاً غريباً، يدلل على ذلك، انحراف في جذعه، حين يسير، أو، حين يتخذ سمتاً جاداً. . .

ولقد نما شارباه. . واكتملا. . وبدت عليه امائر صلع مبكر. . فكيف لايبدو. . . مثيراً للضحك، حين يراه أهل المحلة، وهو يسير في الطريق حاملاً، على كفه اوقية من الرطب، ياكل منه، ويرمي النواة على الأرض. . .

- ما هذا ياصفوت؟

- رطب. . . تفضل. . .

ويمد يده بكرم، وهو يغمز، قائلاً:

- التمر مفيد. . .

ويضحك «صفوت» من كل قلبه:

- سل مجرباً. . ولا تسل حكيماً. . .

ثم يسترسل في ضحكته، كانه يتذوق معنى التمر مرتبطاً بحكمته. . . ويعدي ضحكه الذين يسألونه. . . فهويدري، وهم يدرون، عن أيما«فائدة» يتحدث. . . وانهم ليلذون الجرأة والبساطة التي يتحدث بها «صفوت» عن اسراره. . .

ومن بين تلك الاسرار، اخبار تلك «العادة» التي أولع بها مبكراً، وتآلف معها، فهو يتحدث عنها، كمن يتحدث عن ادمانه التدخين!

- كم مرة. في اليوم ياصفوت؟. . .

- كثير. . .

-خمس مرات؟

-أجل خمس مرات. . . أحياناً اكثر. . . أحياناً أقل. . .

ويعلق أحد الاولاد: من بين ضحكات الآخرين:

- ولكن هذا مضر. . .

ويضيف آخر:

- وهو فوق ذلك خطيئة. . .

وتكثر التعليقات . . . بينما يكتفي «صفوت» بضحكته والتفاف الآخـريـن حولـه ، ناسيـاً ماكـان أهله قد بعثـوا به من أجله الى السوق . . . فهو مستغرق ، ومنهمك في الرد على مايلقىٰ عليه من اسئلة ، ومـا يطـرح دونـه من اقتـراحـات ، ومن ذلك أن يقلّد هذا المدرس أو ذاك ، أو ذلك القس أو سواه . . .

ـ قل عن معلم الدين . . .

ـ فرس النبي . . .

ويضحك الاولاد . .

ـ فكيف به حين يدخل الصف؟

ـ يدق الجـرس . . ويخـرج القس «اسطيفان» من غرفة المعلمين و . . . ويصغي الأولاد بشغف وحبور الى «صفوت» وهو يتقمص دور «القس اسطيفـان» ، ويتـابعـون ما يجري ، بنوع من التشفي مستعيدين ما أذاقهم أياه معلم الدين من عقاب . . .

ـ وبعد . . . وبعد ياصفوت؟ . . . ماذا عن مدرس الجغرافية؟ . . .

ـ خنفساء في الصوف . .

ـ ومدرس الاحياء؟

ـ عبد الاحد أفندي؟ . .

يقـولهـا «صفوت» ، ويستغرق في الضحك ، فيعدي بضحكته الآخرين . . . ويروحون يستحثونه :

ـ احك لنا حكايتك معه ياصفوت . . .

ـ ولكنكم تعرفونها . . .

ـلايهم . . احكها لنا من جديد . . .

ويحكي . . ويصغي اليـه الجميع بمرح . . فهم يعرفون «عبد الاحد» جيداً لانه واحد من أهل المحلة . . ولقد اعتادوا أن يروه ، في وقت مبكـر من صبـاح كل يوم ، وهــو يرتــدي «البيجـامـة والـروب» ، واقفـاًيبتـاع الخبـز «والقيمر» من السوق . . والفوا أن يلتقـوه مع زوجتـه الحلبيـة ، يقطعـان الطـريق ، غيـر أبهين ، بما يشكله منظـرهمـا ، من مفـارقـة : هو بطـولـه ، ونحـولـه وصلعتـه الكبيرة . . وهي بضآلة جسمها ، ونظاريتها السميكتين ، وتأنقها المفرط . . .

ـ خنفسانة تمشي مع «ابو بريص» . .

ويضيف صفوت مستدركاًعلى تشبيهه :

ـ تصوروا . . «أبو بريص» واقفاً على ذيله . . .

ـ وبعد . . ياصفوت؟ . .

ويلوي «صفـوت» شفتـه السفلىٰ ، مقلداً مدرس الأحياء ، وهو يلقي الـدرس مؤكـداً على حرف «الّسين» ، الذي يلثغ به المدرس فيلفظـه «ثـاء» . . مستعيناً بنبـرة خنّاء ، يبالغ فيها ، حين يستعمل بعض الكلمات الحلبية ، التي تدلل على تأثر «عبد الاحد» افندي بعشرته لزوجته . .

وحكاية . . تجر الى حكاية . . .

وكلهـا طريف . . حين استعيـدهـا الآن ، اكتشف بحنـان ، أن صفـوت ، وهـو بطلهـا جميعـاً ، كان لفـرط شغفه بشخصية «عبد الاحـد» ، ينـدفـع ، بمحض ، حسـه الفكـاهي ، ومـزاج الـدعابة المـريـر ، الكـامن في نفسـه ، باعتبـاره ، انساناً سيء الحظ ، الى افتعـال مواقف ، يستفـز بها هذا المدرس ، الذي كان عند ذاك في الخمسين من عمـره ، من أجـل أن يكشف عن مزيـد من طرافتـه وغرابته . . . هل كان «عبد الاحد» . . طريفاً حقاً؟

أجل . . .

انني اذ استجمع في ذهني الساعة ملامح شخصيته ، أدرك كم كان «صفوت» ، موفقاً في ولعه . . .

فعـدا عن طرافـة مظهـر «عبـد الاحد» الخارجي ، كان ثمة في اعماقه ، تلك الخصوصية ، والطيبة اللتان لابد منها لايما شخصية طريفة . . . وابسط مظاهر خصوصيته ، عناده ، ومثابرته ، وهويعبر عنهما بوضوح ، في حبه غير المحدود للموضوع الذي يدرسه . . .

كان يحـدثنـا مثـلاً عن الجهـاز التنـاسلي للأرنب . . وكأنـه يتحـدث عن أرنبـة بعينهـا ، هي اختـه ، أوبنت خالتـه . . . فهـو محـرج أيمـا احـراج . . ومخلص وأمين أيمـا أمـانـة . . . بحيث يشحب وجهه ، وتندّ قطرات من عرق سري فوق صلعته . . .

وصفـوت . . يصغي معنـا الى كل التفاصيل ، ووحده ، دوننا ، يظل يهز رأسه ، كناية ، عن متابعته للدرس ، وفهمه له . . .

وسينتهي «عبد الاحد» افندي من شرح الموضوع . . وسيتنهد رويداً . . ويصمت من أجل أن يستريح . . تاركاً لنا ، أن ننقل من

السبورة، التخطيط الذي رسمه عن جهاز الارنب التناسلي . . .

فاذا انتهى ذلك كله، كنا ندري أن مدرس الاحياء، سيناشدنا جميعاً، ان نسأل عن أيما نقطة لم نفهمها، أو ملاحظة يراها أحد غامضة وتحتاج الى توضيح . . .

وانه ليحق علينا، بان نسأل . . وأن لانتردد . .

واذ لا يرفع أحد منا يده، فأن «صفوت» وحده، هو الذي اعتاد أن يتبرع بهذه المهمة . . كأنما يفعل ذلك، اشفاقاً على مدرس الاحياء، واستجابة لحرصه . . وتكرماً . . فيرفع يده . . وقد توجّها بسبابته الممدودة عاليا . . .

ولكن «عبد الاحد» افندي . . الذي يستجيب لكل يد ترتفع، يتجاهل يد «صفوت» . . .

أجل يتجاهلها عن عمد . . مما يضطر «صفوت» الى استعمال صوته فيروح يردد:

- استاذ . . استاذ . .

وهو يدري أن مدرس الاحياء يضيق بهذا النداء:

- لا تقولوا استاذ . . . مامن داعٍ لذلك . . . يكفي أن يرفع أحدكم يده فأراه . . . أنا لست أعمى . . .

- استاذ . . .

يقولها «صفوت» بهدوء اولا . . . ثم لا يلبث أن يرفع صوته، حين يصّر المدرس، حتى على تجاهل ندائه . . .

- استاذ . . .

وعند ذاك، يكون «صفوت» قد نهض من مكانه، وذراعه، ماتزال مرفوعة، وسبابته منتصبة . . وصوته يملأ قاعة الدرس . . .

ويسقط في يد مدرس الأحياء عبد الاحد أفندي، خصوصاً، حين يبدأ الطلاب يضحكون . . . فينبري غاضباً:

- العمى ياصفوت؟ . . لماذا تزعق؟

- سؤال . . .

- حسناً كان يكفي أن ترفع يدك . . .

- منذ ساعة وأنا ارفع يدي . . .

- لاتكذب يا ابني . . . لم يمضي على رفعك ليدك سوى دقيقتين . .

- ولكنك لم ترني . .

- كيف لم أرك . . . اتحسبني اعمى؟ . . .

- نظرك ضعيف . . ياسيدي . . ولهذا فانت - لا تغضب - ترتدي عوينات . . .

- ولكنني أرى جيداً . . .

- فلماذا لا تأذن لي بأن اسأل شأن بقية الطلبة؟ . .

- لان سؤالك سخيف . .

- وما أدراك ياسيدي؟ . . .

- ما أدراني؟ . . ما من مرة سألت يا ابني سؤالاً معقولاً . .

- بل أنت تكرهني يا «عبد الاحد» افندي . . ولاحيلة لي في ذلك

- كفى . . ياصفوت . . اجلس في مكانك . .

- ذاك لاني فقير . . وأبي مجرد مختار . . وليس متصرّفاً . .

- اجلس ياصفوت . .

- وليس لي من يسندني . .

- اخرس . . ياولد . .

- لو كنت ابن . . فلان . . وفلان . .

- اغلق فمك . . ياحمار . .

- لست حماراً . .

- ماذا أنت اذن؟ . . .

- أنا؟ . .

يقولها «صفوت» وقد اندمج في دوره، فهو يؤديه على أحسن وجه . . .

- أنا يا استاذ؟ . . أنا . . أرنب . .

ويضحك الصف . . ويضطر عبد الاحد افندي لان يضحك هو أيضاً . . . ويقول «لصفوت»:

- والان . . لابأس . . هات سؤالك . . .

ويدّق الجرس . . . وتأتي الفرصة . . ثم يدق الجرس مرة ثانية . . وثالثة وعاشرة . . ويظل يدق، حتى يجيء ذاك اليوم الصعب . . الذي صرخ فيه «صفوت» صرخته الشهيرة بوجه المعاون:

- الكفر يدوم . . والظلم لا يدوم . . .

انني لن أنسى قط، تلك الوحشية التي كانت تجرح حنجرة ابن المختار وهو يعبر، بأقصى مايملكه انسان مظلوم، كتم احساسه

بالظلم سنوات ثم جاءت لحظة ماعاد يستطيع فيها الكتمان . . فانفجر . .

أجل . . انفجر «صفوت» ، ولكنه ، وا أسفاه ، لم يؤذ بانفجاره سوى نفسه . . . فهوى بعد دقائق ، غائباً عن وعيه . . وجاء رجال غرباء ، حملوه الى مكان مجهول . . .

قال بعض الطلبة :

ـ لابد أنهم أخذوه الى بيته . .

وقال آخرون :

ـ بل نقلوه الى المستشفى

ـ ثم جاء من يهمس :

ـ أخذوه الى مستشفى المجانين . . .

كان قد . . انقضى على الخامس من حزيران اسبوعان وربما أقل . . . واذ ثقلت «النكسة» على الجميع ، فقد كان طبيعيا أن تثقل على مئات من المعتقلين والمحجوزين في ذاك المعتقل الصحراوي ، فقرروا كتابة مذكرة يحتجون بها . . وكلفوني ، باعتباري اتقن الكتابة ان اصوغ لهم مذكرة احتجاجهم . .

اذكر أنني كنت أقف أمام ردهة طويلة ، يحتشد فيها المعتقلون ، وأنني رحت أقرأ لهم المذكرة ، لمجرد رفع المعنويات كما قال المسؤول ، وأنا اتذوق ، بإحساسي بقدرتي على الكتابة ، اكثر من اهتمامي بجدوى مذكرة يبعث بها معتقلون في ذاك الزمن المبتذل .

في الصف الأمامي من الحشد ، كان ثمة عدد من المعتقلين يتوسطهم ، «عبد العظيم» ذاك المعتقل الذي جاءوا به من البصرة ، تلتمع ملامحه السود ، وعيناه الذكيتان . . ويملأ جسمه الرياضي المفتول المكان ، بثقة واعتداد . . . ذاك ان «عبد العظيم» هو واحد من أفضل رافعي الاثقال . . وقوته الجسمية ، تنافس ، مثل كل الذين يشبهونه ، طيبة قلبه ونقاء معدنه . . .

ولقد ازدهاني ، وأنا أقرأ ، أن اسمع همهمات انفعال واعجاب تصدر عن هذا العملاق الاسود ، فزادني ذاك تلذذاً ، فرحت اتفنن في القراءة ، محاولاً ، جهدي ، أن اعبر بصوتي ، اضافة الى كتابتي ، عن مدى الحيف واللا عدالة التي نعيشها ، نحن المعتقلين المخلصين ، في زمن كهذا الذي نمر به ، حيث يحتاج الوطن الى قدراتنا ، وتتطلب الامة كفاءاتنا ، وقوة ايماننا لمواجهة النكسة . . .

أنا اقرأ . . و«عبد العظيم» . . يهمهم . .

وازيد . . و «عبد العظيم» . . يتمتم . .

وازيد . . وعيناي ، تسترقان النظر بارتياح الى أثر ما كتبته ، في ، انسان ، طيب ، ماكنت أحسب أن كلمات ، مثل كلماتي تستطيع ان تصل اليه . . .

مضت بضع دقائق . . وبنظرة سريعة ، استطعت ان ادرك أن «عبد العظيم» بدأ يبكي . . فاثر بي بكاؤه ، وزدت انفعالاً . . .

ثم رأيت العملاق «يضرب بجماع كفه على صدره . . ولم يلبث أن بدأ يشد جلبابه ، فمزقه عند العنق . . .

وارتبكت . . .

ولكنني ما كنت استطيع التوقف . . .

كانت المذكرة ، في تلك اللحظات ، تتحدث عن طيب العراقيين ، وعن السخف الذي يعنيه احتجاز اناس مخلصين . مثلنا ، في حين ، يظل اعداء الوطن والامة ، احراراً لا من حسيب ولا رقيب . . .

وقف العملاق . . .

كان قريباً مني ، بحيث خيل لي أني اشم رائحة دموعه ، وسمعت صوت لهاثه . . .

وبـدا لي عري صدره غريبـاً، وحـزينـا في آن واحد.•. فلم أعد استطيع القراءة...

واذ سكت... فقـد سمعتـه يصرخ.. مجرد صرخـة... كانهـا تصـدر عن شيء يتمـزق في كيانه، فهي لا تنطوي على كلام...

ولقـد سمـع الجميـع صرختـه، وفهموها... ولأمر غريب، شعروا بالخوف منها، كانهم اشفقوا من أن تصـدر عنهم الان أو بعـد قليـل، صرخـة موحشة، كهذه، مليئة بالاحساس بالقهر والظلم...

واحـسب أن «عبـد العظيم» نفسـه. سمـع الصرخة واستوعبها... لانه صمت لحظة، حتى انتهى الصدى... وعند ذاك عوى...

اصـدر عواء انسـانيـاً، يختصـر تاريخـاً من الاحـسـاس بالـقـهـر والظـلم، لا يصـح، ولا يتنـاسب، مع معـرفتـه الأكيـدة، بقـدرة جسمه، وسطوة عضلاته التي تدربت لسنوات على الحديد.

وفـهـم الـجـمـيـع... وسـاد صمت مليء بالاحـتـرام، والـتـعـاطـف... لولا أن «عبـد العظيم»، في تلك اللحظـة الصعبـة، اختـار أن يستعمـل احساسه بقدرته، بمجرد العدوان على نفســه.. فركـع.. كانـه مقبـل على صلاة... وراح يضرب رأسه بأرض المعتقل...

كان يصدر عن ارتطام عظام رأسه بالأرض صوت لا يمكن احتمـالـه... وقـد استغـرق ذلك بضع ثوان... كانت كافيـة لان تدفـع المسؤول الى اتخـاذ قرار. فمـا زاد على أن أومـا لعـدد من الـمـعـتقلين، بدا وكـانهم، كانـوا، ينتظـرون أشـارتـه.. لانهم سرعـان ما احتـاطـوا «عبد العظيم»، وجـربوا ان يمنعوه عن هذا الضرب من التعبير عن احساسه بالظلم..

ولم يكن ذلك سهلاً..

لقـد تحـول «عبـد العظيم». في لحظـة الى جبـار، لامجـال للسيطـرة عليه. فراح يقاوم.. وأفلح في أن يفلت من السـواعـد والقبضات التي حاولت أن تمسك به لمجرد أن تمنعه من ايذاء نفسه..

كم استمر ذلك الصراع؟

من المؤكد أنه لم يستغرق سوى بضع دقائق، ساد فيهـا صمت شاحب، ما كان يسمع فيه. غير لهاث الرجال.. وصرير اسنان «عبد العظيم»...

ثم فجأة، وبـدون مقـدمـات، انهـار العملاق تحت وطأة ماعـانـاه.. وغـاب عن الـوعي..

فحملوه، خارج سور المعتقل..

قال بعض المعتقلين:

- لابد أنهم أخذوه الى مستشفى السماوة...

قال آخرون:

- لعلهم سيطلقون سراحه

وقال واحد من المسؤولين بحزن:

- أخشى أن يكونوا قد ذهبوا به الى مستشفى المجانين

ولقد بدأت المشكلة في الدرس الأخير من يوم السبت.. كان الامـر مجرد مزاح ثقيل، احتمله «صفوت» كعادته. بضع دقائق، محـاولاً بروح ريـاضية، أن يصرف النظر عن سخف صديقه «طه الهـرطمـان» - يالـه من لقب - وهـو يحـاول أن يلطـخ «بنطلون» صفوت بالحبر... أي مزاح هذا؟ لولا أن «طه الهرطمان» هو، طه الـهـرطمــان، وانــه لامــر اقـرب الى العبث ان تفهم هذا «الهـرطمـان» أن مزاحـه هذا مؤذٍ، خصـوصـاً، حين نضـع في اعتبارنا، أن «صفوت» يكاد لا يملك سوى هذا «البنطلون»...

حاول «صفـوت» بكيـاسته الأصيلة أن يتفادى المشكلة.. وحين ضاق بمـزاح زميله، جرب أن يشكـوه الى مدرس اللغـة الانكليـزيـة الاستاذ «جرجيس» بن فلانة.. ولكن جرجيس، كما

يعرف الجميع، ما كان يقبل أية شكوى من طالب.. فهو منهمك في القاء الدرس، وأية شكوى يتقدم بها طالب اليه، هي في عرفه، محاولة، لئيمة، لارباك الدرس، والانتقاص من هيبة العلم والمعلم..

ولقد كان «صفوت» يعرف هذا... وكان فوق معرفته هذه، يأنف من أن يشكو أيما انسان.. ولكن «طه»، تمادى.. والبنطلون عزيز.. ولهذا جرب «صفوت»، أن يرفع يده، ويشرح لمدرس الانكليزية ظلامته.. فواجهه مدرس الانكليزية، بالتعنيف، وشتمه بلغة انكليزية فصيحة، وقال له ما ترجمته: انه غبي واحمق.. فضحك الصف باسره لمحنة «صفوت».. واضطره الضحك لان يعود الى الجلوس..

ولقد استغل «طه الهرطمان» هذه الخيبة، فراح يتفنن في ايذاء زميله... ولهذا، ضاق صدر صفوت، فقام من مكانه، أمام الجميع، وراح ينهال على «الهرطمان» ضرباً، بمجموعة من الكتب يحملها في يده.. و«الهرطمان» يضحك مستسلماً، والصف في هرج ومرج.. ومدرس اللغة الانكليزية يزعق بصوت ضائع، مهدداً «صفوت»، وبالانكليزية ايضا، ان عليه ان ينتظر جزاء استهتاره.. أقصى العقوبات...

وما أقصى العقوبات؟..

لقد تذوق صفوت لسنوات ظلم عقوبة غير مبررة بسبب درس الحساب.. وها هو، منذ بداية هذا العام، حيث يعيد السنة، مهدد من جديد بالرسوب، وهو تهديد جدي وخطير، عبر عنه صباح السبت مدرس الحساب نفسه، حين قال لصفوت، بوضوح: انه اذا استمر على هذا المنوال فسيرسب لا محالة.. وحلف: ـ وفي هذه المرة.. ما من وساطة ستفيدك.. ولا من أحد يشفع لك حتى لوكان شفيعك وزير المعارف نفسه..

أفلم يكن، بعد هذا، من حق «صفوت» أن يحزن، ويرتبك، ويضيق صدره.. بل أن يخاف، كما يخاف كل البسطاء من التهديد، ويصدقونه؟...

بلى... ولقد اختار هذا «الهرطمان» وقتاً غبياً للمزاح، وما استطاع أن يدرك، أية معاناة ينطوي عليها زميله، فلو أدرك ذلك، لتردد طويلاً، قبل أن يسبب الأذى بمزاحه السمج هذا، والصادر. في الوقت نفسه، عن مجرد طيبة. لا تعرف كيف تفرق بين الدعابة والسماجة...

قلت ان «صفوت» انهال على «طه» بالضرب... وحين اكتفى.. حمل كتبه وغادر الصف، ومن خلفه صوت «جرجيس بن فلانه» يناشده وبالانكليزية أيضاً ان يعود الى مكانه..

صباح الاحد عاد «صفوت» الى المدرسة...

كان شاحباً وحزيناً..

وظل طوال الدرس الأول يرد على مدرس التاريخ، وهو جالس في مكانه، وبدون أية مناسبة، مستخدماً جملة واحدة، يقولها بوضوح وبلغة فصيحة! موجهاً كلامه الى المدرس:

ـ كلا.. أنت على خطأ...

وعبثاً حاول مدرس التاريخ اسكاته.. فقرر أن يهمله.. ولانه فعل ذلك، فقد كف «صفوت» أيضاً عن الكلام...

ثم جاء الدرس الثاني.

وجاء المعاون، وقرأ العقوبة التي طالب مدرس اللغة الانكليزية انزالها «بصفوت» جزاء استهتاره واستهانته بحرمة الدرس والمدرس..

وكان بعد هذا ما كان.. واختفى «صفوت» وصوته ظل لاصقاً بذاكرتي.. يتحدث عن الكفر الذي قد يدوم.. والظلم الذي لن يدوم... لانه ان دام.. دمر..»

اكملت الدراسة المتوسطة.. ثم اكملت الأعدادية.. والتحقت بدار المعلمين العالية. في قسم اللغة العربية، ولم البث أن تخرجت من الدار وعينت مدرساً للغة العربية في اعدادية الموصل.. ولمجرد التجربة قبلت أن القي محاضرات على طلبه الدراسة المسائية...

اذكر أنني دخلت الصف الخامس.. فنهض الطلبة بتثاقل، ثم جلسوا.. ورحت اتطلع في الوجوه..

وفجاة توقفت عيناي عند الزاوية في آخر الصف.. فثمة، على رحلة قديمة... كان يجلس «صفوت» وحيداً شاحباً، تزينه ابتسامته المعهودة..

ولم أصدق.. فصحت:

ـ صفوت؟

ـ أجل

وقام مستنداً الى رحلته... والتقت عيوننا.. وزاد المساء مرارة...

تاريخ الصمت

اطلالة على تاريخ الادب الياباني

بقلم: ايرل ماينر

ترجمة:

كامل يوسف حسين

● يقتضي الأمر تاريخاً طويلاً لابداع القليل من الأدب. (هنرى جيمس - حياة هاوثورن)

● ولكن هل هناك فى المقام الأول تاريخ للصمت؟ (جاك درايدا الكتابة والتميز)

تاريخ الأدب؟ هل من الممكن أن يكون هناك أناس لايزالون يعتقدون فى تاريخ الأدب أويؤمنون بالأدب وبالتاريخ وبتداخلهما معاً؟ أليست كل النصوص على المستوى ذاته هى محض نصوص؟ أليس التاريخ شيئاً تزامنياً لايعدو أن يكون طريقة أخرى للحديث عن اللغة؟ ان وجهات النظر المتضمنة في هذه الأسئلة تبدو خاطئة للكثيرين، وأنا واحد منهم، لكني أحس بأنني مضطر الى القول بان النزعة التاريخية التى لم توضع موضع التمحيص، والقابلة للتحريف هى أمر غير مقنع، شأن النزعة النصية، التى لم توضع التمحيص، والقابلة للتحريف. ان اى نوع من المعرفة الانسانية هو مما يصعب الحصول عليه. لكن تبريره أكثر صعوبة سواء أكان نظريا ويمكننا من التجميع وتحقيق التناسق، أوكان يمكننا من التمييز والربط.

لقد دفعت المطابع الى أيدينا مؤخراً بمجموعة نادرة من المؤلفات منها «تاريخ الأدب الياباني» لشويتشى كاتو الذى يقع فى ثلاثة مجلدات تتجاوز صفحاتها الثمانمائة صفحة. و«عالم تسيجه الأسوار» لدونالد كين و«الشعراء اليابانيون المعاصرون وطبيعة الأدب» لماكوتو يوئيدا، و«المدينة الدنيا، المدينة السامقة: طوكيو من ايدو الى الزلزال لادوارد سيد نشتكر.

وتستمد هذه الكتب فائدتها على وجه الدقة من تغريب اهتماماتنا بوجهات النظر والبراهين الأوروبية والأميركية: فمن خلال الاهتمام بتواريخ بالغة الاختلاف قد نفهم تاريخنا على نحو أفضل. ويبدو أن المنطلق، الذى يتعين علينا البدء منه، هو الحقيقة القائلة بأن هذه التواريخ موجودة بالفعل. وليست هناك تواريخ مقابلة باللغة الانجليزية عن الأدب الانجليزي أو الأميركى، لقد سبق أن رأينا تواريخ عن جمهور المسرح الاليزابيثى، أوعن «جيل أودن». ولكن المؤرخين الشموليين للأدب طال رقادهم حتى ساء الظن بانهم فى الهالكين. وكان آخر عمل تاريخي شامل عن الأدب الانجليزي حظى باهتمام أحد هومؤلف ديفيد دايشيز الواقع في مجلدين بعنوان «تاريخ نقدى للأدب الانجليزى» وحينما صدر هذا العمل فى عام ١٩٦٠ كانت الفكرة السائدة هي انه عمل جريء لكنه لم يكلل بالفوز.

واذا اردنا الرجوع الى تاريخ ناجح للغة الانكليزية سطره مؤلف واحد، فعلينا دون شك العودة الى مؤلف سانتسبري، الذي لايزال مقروءا، وهناك ايضا اعمال ليجو، و كازاميان. ولكن التاريخين اللذين تتم الاستعانة بهما ألفهما أميركيون. ففى عام ١٩٤٨ قدم مالونى، باو، بروك، وتشيو مؤلفهم «تاريخ انجلترا الأدبي» في حوالى ١٧٠٠ صفحة من القطع الكبير وفي العام

نفسه وصلت الى أيدينا ثمار عمل مجلس تحريري (تولى) سنة سبيللر، ثورب، جونسون، وكانباى مع وجود عدد كبير من المساهمين فى «تاريخ أدب الولايات المتحدة» الذى يقع فى ثلاثة مجلدات. وبين أيدينا كذلك «تاريخ أكسفورد للأدب الانجليزى» لكنه يفتقر الى الجهد الجماعى من جانب مؤلفيه الّذين عمل كل منهم منفصلا عن غيره. ويعد ذلك من الوجهة التاريخية تاريخاً للصمت.

ولاتقتصر الأمية التاريخية لعصرنا على القائلين بالنزعة النصية او الدارسين المتكررين لعلم العلامات او السيمفونية المعزوفة الآن من القمم الفرنسية، وانما يشترك فيها كذلك عديد من المؤرخين الأدبيين انفسهم. وكما عبر اى. هـ. جومبريتش فليست هناك عين بريئة أوليس هناك منهاج اوموضوع للدراسة تميزه الشفافية بل ان كلمة «تاريخ» ذاتها ليست بالكلمة البسيطة فعلى الرغم من انها تقوم على اساس افتراض واقعى الا انها لاتشمل شيئاً واحداً وانما العديد من الأشياء «فالتاريخ» واقعة رئيسية، مانفترض أنه وقع في رحاب الزمان والمكان. وهو كذلك «صورة» للرئيسي، ودائماً على وجه التقريب صورة تقوم على اساس صور سابقة ترى منذ الذى يملك الوصول مباشرة الآن الى الثورة الفرنسية او الى فيضان نوح؟

ويعد كاتو شويتشي Kato Shuichi واحداً فحسب من العديد من اليابانيين الذين عكفوا على كتابة تواريخ شاملة للأدب اليابانى (على الرغم من ان منهج اللجان أكثر شيوعاً) وليست مؤلفات التاريخ الأدبى بالشيء النادر في اللغة اليابانية واذا كان عصب تاريخ الأدب الغربى قد أخفق فان العصب اليابانى قد مثل العصب النشط. وقد واصل تاريخ الأدب اليابانى سواء أكان كلياً أو جزئياً ومن تأليف كاتب واحد أوعدد من الكتاب مسيرته دون انقطاع. اومن ناحية أخرى فان التراجم كانت فرعاً تقل الكتابة فيه عن مثيلته فى الغرب حيث تحولت فى هذا الأخير الى بديل عن «الرواية الواقعية الكلاسيكية» ويعد كتاب كاتوفى التاريخ في طبعته الانجليزية، ترجمة عن اللغة اليابانيه مع اضافة محدودة لكتابه الصادرةباليابانيه بعنوان «نيهون بونجاكو جوستسو» أو «مقدمة الى تاريخ الأدب اليابانى» فى مجلدين وكلاهما يعد كتابا يابانيا نادراً من حيث احتواؤه على قائمة بالمحتويات.

ويقع غير الدارسين في حيرة بالغة ازاء مفهوم كاتوعن الأدب. فالقضايا الخلافية بين البوذيين والكونفوشيوسيين جنباً الى جنب مع موضوعات التدبير السياسي تحتل عند كاتومساحة تماثل تلك التى يحتلها الشعر والنثر القصصي والدراما. ويكمن تفسيرذلك فى أن كلمة «بونجاكو» اليابانية قد وضع مقابلها فى الترجمة الانجليزية لفظ «أدب» Literatune لكن كلمة بونجاكوتشير الى لفظ Letters الذي يخرج في معاينه الصحيحة الى معنى «المعرفة» و«الثقافة» بالمعنى الواسع بحيث لايقتصر على الشعر والنثر والسياقات الروائية والدراما والرسائل متضمنة فى هذا المعنى. كذلك يضم لفظ بونجاكوكذلك دراسة الأدب، مع فهم الأدب هنا على النحو الذى يفهم به عادة فى الغرب. وفى هذا المجال يضم الاصطلاح فى رحابه «الأدب المقارن» باعتباره نوعاً من الدراسة فما من أحد يكتب «بالمعنى المقارن» ومن ناحية أخرى فان بونجاكوليست نزعة نصية أوكتابة معممة، فهى تتضمن عشقاً وضعياً ل «الحقائق» وللتفاصيل.

وأفضل الأجزاء فى تاريخ كاتوهى تلك التى نجدها فى المجلد الثاني فهنالك يقدم كاتومساهمة فى اعادة تقويم أدب ايدو السابق على الأدب المعاصر مباشرة وهى اعادة التقويم التى احترمت مؤخراً فى الولايات المتحدة واليابان.

ولن يخفى على أحد الا سوى غير الخبير أن مجلد كاتو المحدود الصفحات وان كان ممتداً زمنياً (مابعد ١٨٦٧) هومن العشوائية بحيث لايستحق طبعة جيدة. لكن مشكلة هذا التاريخ تبدأ بالمجلد الاول. فهناك اجماع على أن المواد الأدبية الباكرة التى من المهم بحثها، تضم ثلاث مجموعات شعرية عظمى: «المينيوشا» (حوالي ٧٦٠) و«الكوكنوشا» (حوالى ٩١٠ - ٩٢٠) و«الشينكوكينوشو» (حوالى ١٢٠٦) جنباً الى جنب معه اعظم أعمال الأدب «قصة جينجى» (حوالى ١٠١٠) والشعر «الرفيع» المرتبط بها («الرينجا» القرون ١٣ - ١٧) و«النو» (القرون ١٧ - ١٩ فى الصياغات الراهنة).

ومن المحزن القول بأن الشخص الملم بالفعل بالموضوعات (سواء في هذه الامثل او غيرها) هو وحده الذى يحتمل ان يستفيد من قراءة المجلدين الأول والثالث فمثل هذا الشخص هو وحده الذى سيتمكن من فهم الكثير مما يقال فيهما، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فان مثل هذا الشخص وحده هو الذى سيتمكن من فهم الكثير مما يقال فيهما، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فان مثل هذا الشخص وحده هو الذي سيتمكن من غربلة الحقيقة من الخطأ. فالكثير مما يطرح محير الى حد بعيد، سواء فى سياق الثقافة اليابانية او باعتباره شيئاً يقال لقارىء أجنبى. ولا يساورنى الشعور بان المجلدين الاول والثالث ستكون لهما اى فائدة للقراء غير اليابانيين، بل انى أتساءل عما هو الحال عليه بالنسبة للقراء اليابانيين.

وبصفة عامة فان المترجمين عن اليابانية للانجليزية يقدمان صياغة تقريرية لينة تخلو من اللغو الفارغ ويبدو لى دون ساندرسن الذى ترجم المجلدين الثانى والثالث من تاريخ كاتو فى هيئة الرجل الذى أنجز عملا يتميز بالتمكن البالغ لمؤديه. أما ديفيد شيبيت الذى ترجم المجلد الأول من العمل نفسه، فان أمره مختلف فالأسماء بعيدة عن الدقة. كما ان أيامن الأصل او المجلد المترجم لايعطى ما يكفى من الاهتمام للنقد اليابانى او لاحتياجات القراء غير اليابانيين أو لسبل تنفيذ مثل هذا المشروع الهام.

والبديل الجزئى لكاتو فى اللغة الانجليزية هو دونالد كين Donald Keene الذى قدم مقابلا لمجلد كاتو الذى يدور حول عهد ازدهار ايدو. ومن المقرر أن يتبع عما قريب عمله الموسوم «عالم تسيجه الأسوار World Within Walls بمجلدين عن الأدب الياباني الحديث. لايعد كين فحسب أغز الدارسين الغربيين للأدب الياباني انتاجاً وانما هو كذلك يفوق الجميع، باستثناء عدد محدود من اليابانيين في اتساع نطاق الموضوعات التى يتطرق لها. وربما كان هذا أوذاك من الدارسين قد فاقه فى موضوع أو آخر بعينه، ولكن هو وحده الذى كتب بمثل هذا القدر من الشمول. ولئن قدر للمرء أن يعهد له بالمهمة المستحيلة المتمثلة فى تحديد شخص واحد جعل الأدب اليابانى موضوعاً مطروقاً للدراسة فى الغرب، فلن يتردد فى القول بأن هذا الشخص هو كين. وكعمل يتوج به مسيرة حياته، لكى لانقول يختتمها به، أخذ على عاتقه منفرداً أن يكتب تاريخاً للأدب اليابانى يقع فى عدة مجلدات. ويعد مفهومه لذلك الأدب أقل اتساعاً فى نطاقه من مفهوم كاتو، وان كان أكثر عرضاً من مفهوم آخرين حيث يشمل ضمن ما يشمل الشعر الذى نظمه شعراء يابانيون باللغة الصينية. ويتألق المجلد الذى صدر بالفعل بصفة خاصه فيما يتعلق بالشعر المتتابع ومسرح الكابوكى. واذا كان قد استاء منه أحد، فدع الذين يشعرون بالاستياء يحاولون الاتيان بمثل ما أتى به. فهو على عكس الكثيرين من الدارسين الغربيين لم يقدم بشكل أو بآخر اعادة طرح أكثر اقتضاباً لدراسة يابانية. ونحن ننتظر بلهفة مجلداته المقبلة. حول الأدب الحديث (ما بعد ١٨٦٧) وما سيقوله عن الأدب الباكر.

لقد أحرزت دراسات الأدب الحديث تقدماً كبيراً خلال الأعوام الأخيرة. وقد تم تحقيق مقابل ضليع لواحدة من «نقاط التحول» التي حدثنا عنها كانو، وذلك على يد ماسا وميوشي فى مؤلفه بعنوان «الشركاء فى جريمة الصمت» (١٩٧٤) Accomplices of Silence by Masas Miyoshi ورغم مايشوب هذا الكتاب من مبالغة وعدوانية، الا أنه يتمتع بما يفتقر اليه على نحو محزن أغلب الدراسات الغربية للأدب اليابانى أى القضية، الحجة، والمسألة التى تطرح، ويبدو المؤلف فى بعض الأحيان ذاهباً الى القول بان اليابانيين ليس لديهم مفهوم للذات، وذلك بناء على أدلة مستقاة من «الشويستسو» Shasetsu (وهو اللفظ الذى يبدو أن كلمة رواية Novel تفر من نفسها كترجمة صرفية له، وان لم تكن ترجمة دقيقة تماماً). وشأن دراسات حديثة أخرى فان هذا العمل أثار ضيق أولئك الذين يشعرون بالرضا عن أنفسهم ولايزال من المتعين علينا ان نوفيه حقه من أشد صور الاطراء اخلاصاً.

ومن ناحية أخرى فان تقديم البديل أمر ممكن. وهو ما قام به على نحو مناسب ماكوتو يوئيدا Makota Ueda الذى ظهر مؤلفه الموسوم «الكتاب اليابانيون المحدثون» (والمقصود كتاب الشويستسو) بعد وقت قصير من صدور كتاب ميوشى، ويبدى

كتاب يوئيدا اهتماماً بالدراسات اليابانية يفوق كثيرا اهتمام كتاب ميوشى . لكنه لايضم مقابلا يابانياً دقيقاً ، فيوئيدا معنى بثمانية كتاب هم : ناتسومى سوسيكى ، ناجاى كافو ، تانيزا كى جونيشيرو ، شيجا ناويا ، أكوتا جاوا رايونوسوكى ، دازاى أوسامو ، كاواباتا ياسونارى ، وميشيما يوكيو (لاحظ أن الألقاب مقدمة على الأسماء الاولى بالنسبة للكتاب الثمانية على نحوما جرى العرف فى اثبات المراجع أكاديمياً) . ومن العسير القول بما اذا كان هؤلاء الكتاب قد تم اختيارهم لأن بعض أعمالهم ترجم الى الانجليزية . وقد كان حرياً أن يضمن فى دراسته بعض الكتاب من مورى أوجاى الى أنوى ياسوشى (والعديد من الكاتبات) .

ومن الملفت للنظر أنه على الرغم من قصر القصائد اليانانية فان الكتاب الجديد اطول كثيراً من الكتاب الذى سبقه . واعتقد أنى افضل الكتاب الأحدث . فترجماته تلقى ترحاباً أكبر (ملحق بالكتاب صياغات بالأحرف اللاتينية) وكذلك الحال بالنسبة لمصادره وان لم تكن مدرجة بصورة كاملة على نحوما هو الحال بالنسبة للملجد الأقدم . ولم يطرح أى من الكتابين باعتباره تاريخاً أدبياً لكن كلا منهما (وهما معاً) يمكن أن ينظر اليهما باعتبارهما يقدمان ما اعتاد اليابانيون على وصفه بانه صورة لمؤلفين «تمثيليين» (أى يمثلون معاصريهم) فى سياق تاريخى .

ويبدو من المناسب أن نتناول هنا كتاباً فى التاريخ الاجتماعي بقلم واحد من أبرز مترجمى النثر الأدبي اليابانى هو ادوارد سيبر نشتكر . ولعل كاواباتا ياسونارى يدين بجائزة نوبل فى الأدب التى حصل عليها لترجمات سيبر نشتكر ولعبقريته . ونحن مدينون لترجمة سيبر نشتكر بالشعور المتجدد بـ «قصة جينحي» . ويصور كتاب «المدينة الدنيا ، المدينه السامقة» Low City Jtigh City بصورة جيدة فى عنوانه وكذلك فى ماداته ، صعوبات الترجمة السلسة والعبور الرهيف بين المعانى . وتوضح مادة الكتاب أن عدداً محدوداً من الغربيين فحسب هم الذين كانت لديهم فكرة عما يجرى فى طوكيو بين عام ١٨٦٥ أونحوذلك وبين عام ١٩٢٣ . بينما كان اليابانيون سواء فى اطار من الشغف أو النفور على وعى جيد بما يحدث فى الغرب . وتوضح الثروة المكتنزة فى المعلومات والصور التى يقدمها الكتاب اقتراب سيبر نشتكر من أن يكون يابانياً ، أكثر مما كان فى أى وقت سابق عرفته فيه (يتميز الغلاف الترابى للكتاب بالروعة على نحوغاية في البساطة) ويذكرني هذا الكتاب بمؤلف آخر لسيد نشتكر هو «كافو المخربش» الصادر فى ١٩٦٥ سواء فى العاطفة التي يكنها حيال طوكيو أو فى الدليل الذى يقدمه على ان دارسى الأدب يمكنهم كتابة تاريخ اجتماعى غاية فى العمق والجاذبية .

ان هذه الدراسات الممتازة لتاريخ الأدب اليابانى ، وتاريخ غيره من جوانب الابداع اليابانية ، لاتستنفد بالطبع ما هومتضمن فى كلمات «يابانى» «أدب» و «تاريخ» ويساورنى الشعور بانه من الضرورى الاشارة الى تاريخ لم ينشر بعد للأدب اليابانى ، وذلك لتحديد المقتضيات الكاملة لدراستنا لتاريخ الأدب فى الغرب . وهذا التاريخ هو «تاريخ الأدب اليابانى» لمؤلفه كونيشي جينيتشى . ولطرح الامر بوضوح فاننى مهتم بهذا العمل ، باعتبارى مشرفاً على تحرير الاجزاء الثلاثة الأولى من طبعته الانجليزية .

وقد كان دونالد كين هو أول من اكتشف كونيشى وجعله معروفاً لديه وكذلك لدى روبرت براور ، حينما كتب لهذا الأخير يقول ان «تاريخ الأدب اليابانى» لكونيشى هو افضل عمل فى هذا المجال دون جدال . وقد حصلنا على الكتاب . وفى وقت لاحق أقبل كونيشى . وأمضى ١٥ شهراً فى ستانفورد (حينما كان سير جورج سانسوم) عاكفاً على كتابة مؤلفه فى تاريخ اليابان هناك) ومن قلب طرح كونيشى وتعاوننا معه لابراز هو الطرح صدر كتاب بعنوان «شعر البلاط اليابانى» وباستخدام المعرفة المتاحة له (ونظام لترتيب المعلومات) على امتداد حياة بأسرها يكتب كونيشى ٦٠٠ صفحة سنوياً . وسيصدر تاريخه للأدب اليابانى الذى سيقع فى خمسة مجلدات فى مجموعة واحدة ، فى اليابان ربما فى ١٩٨٦ ، أما المجلد الأول من الطبعة الانجليزية فسوف يصدر فى الصيف المقبل .

وتعد المقدمة العامة للمجلد الأول دراسة منهاجية نادرة فى مؤلفات تاريخ الأدب على نحوما عهدتها . وضمن موضوعات

عديدة أخرى، يتساءل كونيشى عن المقصود بـ «اليابانى» و «الأدب» و «التاريخ» وتتضمن اجابته فى أحد جوانبها القول بان هذه الوحدات الثلاث تشير الى الكتابة بقلم يابانى أو باللغة اليابانية أو فى اليابان. وبالتالى فانه يدمج فى عمله لا الأدب اليابانى الذى أبدعه يابانيون فحسب، وانما كذلك الكتابات التى قدمها يابانيون باللغة الصينية والترجمات المهمة الى اللغة اليابانية. واضافة الى ذلك فانه يعمل على نحو مقارن بين الأدب اليابانى والكورى والصيني، بين الكتابات اليابانية البدائية وبين كتابات البدائيين المعاصرين فى انحاء أخرى من العالم. وهو يعيد تحديد العصور ويبرر اختياره لبدايات ونهايات العصور وفق ما يقر صراحة بأنه خطوط ايديولوجية (وان كان هو من المحافظين فى توجهه السياسي) ويستمر تعريف الاصطلاحات وتحد يدها حتى المجلدات الأخيرة، حيث يطرح ما يعنيه دائماً باصطلاحاته، ويسعى دائماً الى ان يستخدم مصطلحات تنتمى زمنياً الى عصور الكتاب الذين ينافس أعمالهم. ولسوف تتسابق نبضات كثيرين وتحك رؤوسهم تنقياً فيما يطرحه من أن أدب «النيكي» nikki لاينبغى أن يفهم باعتباره يعنى المذكرات واليوميات، وانما بحسبانه تلك الصور التى ترسم عن شخص أو يرسمها هذا الشخص بقلمه فى المضارع. بينما المونوجاتارى Monoglai مثل «قصة جينجى» تسرد فى الماضي.

وقد افتقرت دراسات التاريخ اليابانية السابقة التى تناولت الأدب اليابانى لأسئلة كونيشى وتعريفاته على نحو مؤلم. والشىء عينه ينطبق فى انجلترا والولايات المتحدة.

وكان تاريخ الأدب، فى ضوء افتقاره الى النمط المفاهيمى الثابت طريدة سهلة المنال. وقد استطاع خصومه تنحيته جانباً لأن كتابه لم يكونوا جميعاً صرحاء فيما يتعلق بما يعكفون على القيام به وسبب عكوفهم عليه. ولاشك فى أن رينيه فيليك على صواب فى ذهابه الى القول بأن النقد الأدبى التاريخى يبدأ فى القرن الثامن عشر. كذلك حالف الصواب لورنس ليبكنح فى قوله ان الفنون قد صنفت تاريخيا في ذلك العهد. ويبدو أن أحداً لم يلاحظ أن درايدن (فى «مقال عن الشعر الدرامى» وفى الكثير مماثلا ذلك) قد منحنا مفهومنا عن «العهد» أو «العصر» الأدبى.

وقد سعى البيوريتانيون (الذين كانوا يمثلون الخلفية التى انطلق منها) للرجوع الى «ما قبل الايمان» لمحو آثار القرون الوثنية. وقد أدى هذا الجهد جنباً الى جنب مع الحماس الذى دام ألفاً من السنين وكذلك توسيع نطاق النمطة الدينية وأضفاء الطابع عليها الى نظر البيورتيانيين الى عصرهم باعتباره عهداً متميزاً كعهد داوود أو أغسطس. وقد صاغ درايدن هذا المفهوم ليكون مفهوماً للعهود الأدبية، واستخدم الأدب فى شعره ونثره لتحديد العهود التاريخية من خلال العديد من خطوات التقدم. وقدم تلك العصور التاريخية المقتضبة لابحار الدراما الانجليزية والتصوير. الخ. وفيما يحاول كثيرون فى الغرب السعى لاحياء تاريخ الأدب فقد يكون نصحهم بالعودة الى درايدن والقرن الثامن عشر نصحاً يواكبه التوفيق وسوف يكون حرياً بهم أن يتساءلوا مثلما فعل كونيشى عما تعنيه مفاهيمهم ويعرفوا الاصطلاحات التى يستخدمونها. فدون هذا الطرح المفاهيمى الصريح لن يكون بمقدورهم توقع أن يثيروا تصديق قارئيهم فى زمان (أو فلنقل فى مرحلة تاريخية!) غالبا ماتتسم بالعداء حيال الفهم التاريخي.

ان اليابان وانجلترا والولايات المتحدة لاتشكل العالم باسره وخلال السنوات الأخيرة ظهر مد من أعمال تاريخ الأدب الكبرى فى المانيا كتب معظمها عدد من المؤلفين بالمشاركة وان كان بعضها قد ألفه كتاب منفردين يماثلون كاتو، كين، وكونيشى.

وليس من الواضح تماماً السر فى أن المانيا كان لها السبق. وربما كان هناك دخل فى هذا لميراثها التاريخى من القرن الماضي، وربما لتراثها الغريب الموروث عن الحرب العالمية الثانية لكن هناك تفسيراً آخر محتملا هو وجود النقاد الماركسيين. وغالباً ما تصعب معرفة ما يعنيه أميركى أو بريطاني بالقول بأنه ماركسي، ولكن اى استخدام دقيق يقتضى وجود وجهة نظر فى التاريخ. وقد وجد المان آخرون (وغير ألمان كذلك) الى وجود جماعة كونستانز أن هناك حاجة الى طرح مشكلات تاريخية شبه ماركسية وابداء ردود غير ماركسية حيالها مع الاقرار بمحورية التاريخ. وتاريخ الأدب هو بالطبع عمل ضخم قام به دارسون

أكاديميون ينظرون الى أنفسهم باعتبارهم منتمين الى كتلة اشتراكيه. وحينما زارت مجموعة منا الصين خلال الصيف الماضي، وجدنا أن الهدف الكبير الى هو اعادة كتابة تواريخ الأدب الانجليزية وغيره من الآداب غير الصينية بطريقة مستقلة عن النماذج السوفياتية.

وإذا ما تأمل المرء السؤال الذى طرحه درايدا عن تاريخ الصمت والجهود «بعد البنائية» المبذولة لاسكات التاريخ، فانه يستعيد بذاكرته ما قاله تاسيتوس «انهم يصنعون صحراء ثم يسمونها سلاماً او يستعيد ما قاله رومانى آخر هو بروبرتيوس: «ان الحد الأقصى من العدم يقتضي تاريخاً» وهو قول لايقل استحضاره امتاعاً حيث أن النزعة النصية الداخلية لدرايدا لاتتضمن هذا القول الجميل ولكن حتى تلك الميادين النظرية القاحلة تبدو تاريخياً قابلة للاسترزاع والصور العديدة التى تطرحها النزعة الهدمية على سبيل المثال انما تبدأ انطلاقاً من دى سوسور و أوهيدجر، وتمضى الى شخصيات مثل درايدا ثم الى «مدريبل». وحينما نحصل على تاريخ لحركة معنية بانكار التاريخ فان «التناقص يغدو واضحاً». وفى الحقيقة فان لدنيا ما يعادل تواريخ لمسيرة عمل تمتد حتى اليوم لدرايدا دج. هيليس ميللر. وكما أشار جيمس فان الأمر يقتضي تاريخاً طويلا من مثل هذا النوع لابداع القليل من الأدب.

تم قطع شوط طيب فى انجاز تاريخين للأدب الاميركى، أقصرهما وبالتالى الاكثر احتمالا للصدور قبل الآخر، ستنشره مطبعة جامعة كولومبيا، ويخضع للاشراف العام من جانب ايمورى اليوت (برنستون) أما التاريخ الاطول فسوف تنشره مطبعة جامعة كامبردج، والمشرف العام عليه هوساكفان بيركوفيتش (هارفارد). وتبرر نشرة دعائية حول هذا التاريخ الأخير العمل المندرج فيه باعتباره «قصد به فى أحد جوانبه أن يأخذ فى الاعتبار الأدب الصادر منذ الحرب العالمية الثانية. ولكن بقدر أكبر أن يعكس الأبحاث التاريخية الجديدة والنظرات النقدية للأعوام الثلاثين الأخيرة.

«وقد كتب بيركوفيتش الى اليوت موضحاً الكيفية التى ينبغى أن يكون تاريخ معاصر للأدب بها معنياً بطرح المشكلات والى اى مدى يمكن أن يوغل فى التطرف. وسيحسن الفريقان كلاهما صنعاً ان تأملا القضايا المطروحة فى مقدمة كونيش العامة.

ليس الأدب اليابانى ببساطة يابانيا أكثر من كون الأدب الانجليزى انجليزياً والفرنسي فرنسياً والأميركى أميركياً. ولكن هذا التميز وما يماثله هو بالطبع أحد مبررات الدراسة التاريخية وأعبائها لكن الأدب اليابانى يقوم كذلك على أساس افتراضات مسبقة مختلفة تمام الاختلاف عن الافتراضات المسبقة المحاكانية التأثيريه، التعبيرية، والمناهضة للمحاكاتية (اذا شئنا ايراد المراحل الرئيسية واستمراريات تاريخ الأدب الغربي) ان الفهم الصحيح للأدب اليابانى (أو الانجليزى) لايمكنه أن يستبعد التاريخ أو المفهوم النقدى. ودراسة «الأدب» «الاميركى» أو «الانجليزى» لن تكون مناسبة تماماً الا بعد أن تضم البدائل الأخرى الكبرى، مثل الأدب «اليابانى» أو «الصيني» أو «الهندى» والاصرار على أهمية الدراسة التاريخية للأدب تزيد من مسئولياتنا، ولسوف تحسن الحصاد الذى سنجنيه.

■■

طمــــوح

أو (طموح سامي او ثيللو)

■ منير عبد الامير

■ شخوص المسرحية

جورج اونيل ـ الناقد العظيم

الآنسة شاغال ـ سكرتيرتة

سامي او ثيللو ـ سامي جونز

ستيف هدسن ـ مخرج

كات اوْ ثيللو ـ كاتي او نيل

توني غرين ـ ممثل شاب

هاري لام ـ مدير مسرح

■ شخوص تذكر لكنها لا تظهر على المسرح

كارلوا العظيم (كارلوردبلس) ممثل دور ياغو

هيلين مكفرسون ممثلة دور ديدمونة

■ هذه المسرحية فى ثمانية مشاهد وتدور حوادثها في ثلاثة أماكن:

- شقة جورج اونيل الفاخرة.
- غرفة الادارة في المسرح.
- غرفة الجلوس في بيت سامي او ثيللو.

■ المشهد الأول ■

(شقة جورج اونيل الفاخرة)

جورج، الآنسة شاغال

شاغال - لا تحدثني عن كراهيتك، فانا اعرف بها اكثر من أي شخص آخر، ثم انك بذلك تذكرني باني كنت احد اسباب اعجاب كاتي بسامي أو ثيللو بما قدمته لها من احاديث نساء معجبات به، كنت انا احداهن وفي اول القائمة. كانت في وقتها قد سألتني عن رأيي فيه، فقلت لها: «واني افعل اي شيء من أجله» ولما سألتني: «حتىٰ لو كان شيئاً وضيعاً؟» اجبتها: «لا شيء وضيع فيما يخص سامي. إنه رجل رائع وممثل عظيم، ولعله احسن من مثل دور عطيل شكسبير»

قالت: «يقولون إنه مغرور ومعجب بنفسه كل الاعجاب» قلت لها: «إن ماجذبني اليه هو انه مؤمن بنفسه كل الايمان. البعض يعتبره نرجسياً وعابداً لنفسه، لكن تلك مبالغة يقدمها الحاسدون له والذين يغارون منه».

جورج - (بتهكم) واليوم، الى اين وصل اعجابك به؟!

شاغال - انا في قمة اعجابي به، رغم كرهك له (ثم بابتسامة) لقد علمتني على الصراحة في القول.

جورج - قمة افرست، ماذا بعدها؟ الهبوط الى الاسفل: السقوط.

شاغال - (بلطف) إنه سيكون بحاجة اليك، هو وكاتي، فلا تقلق..

جورج - انا اقلق! ان ماعملته من أجل سامي ممكن ان اعمله لشخص آخر.

شاغال - (بمودة) اوه، كفى ذلك ياجورج، الرجل موهوب أو على الاقل لا يخلو من موهبة. انت مشكور لانك قمت مع ستيف بصقلها وتوجيهها. ثم انك ايضاً قدمت الدعاية الكبيرة له، لكنه ذو قيمة بحد ذاته، كما انه بارع في التخلص من الاخطاء والمآزق، بل ويحولها الى مجد. انه الزنجي الوسيم ابن الغابة السوداء المليء بالرجولة. استطاع ان يصعد من صعلوك المحلات الفقيرة الى ما وصل اليه. لقد سحر كاتي.

جورج - بالتأكيد سحرها (لحظة صمت) كنت سعيداً معها. كنت ناقداً عظيماً. اعظم ناقد، وهي معجبة بي. مخلصة لي متفانية من أجلي وكذلك كنت انا. كنا الثنائي العظيم. لكن فجأة من لا مكان وفي لا زمن غزا سامي او ثيللو قلب كاتي وعقلها. كاتي لم تعد كاتي. اصبحت كات او ثيللو، وعبثاً حاولت الاحتفاظ بها. (لحظة صمت) لقد خسرتها فخسرت نفسي. هبط نجمي واحترق. ماتت رغبتي الدافعة. صرت يوماً بعد يوم كسولاً بليداً غبياً جديراً بالرثاء، ثم صرت رماداً، هذا الرماد الذي امامك..

شاغال - (بمحبة)انك مازلت جمرة تحت الرماد.

جورج - (بسرور خفي) لا تمدحيني، اذ لا جدوىٰ من ذلك

شاغال - (بحد لحظة صمت) إن اعجابها بسامي قد اصابها بضرر. إنها موهوبة وهو يمنعها. اخبرت سامي او ثيللو بذلك لكنه قال لي بصوته الغليظ «دعي كات تحدثني بنفسها» وانا بدوري شجعت كاتي ان تفعل ذلك. لكنه لم يوافق. انه لايعتقد بوجود موهبة لديها..

جورج - ممكن ان ذلك بسبب غروره العظيم. انه ولا شك يعتقد ان يكفي كات فخراً ان تكون زوجة سامي او ثيللو، فلماذا تبذل العرق والدم بعد..

شاغال - (بعد لحظة صمت)عندما فاتحته كاتي للمرة الثانية قال لها: «عندما أومن بأن اليوم ملائم حينئذ اقدمك على احسن مايكون، لكن ليس الآن، فانك تضيعين امامي. انك الآن مجرد صفر. صفر صغير» وعندما حدثه صديقه ستيف، وهو سامي يعترف به كمخرج شاب موهوب. قال له:

«كنت اظنك اذكىٰ من ذلك ياستيف، لا تدع عواطفك ومحبتك لكات تغير من احكامك الواقعية. اجابه ستيفن: «لكن» فقاطعه سامي بغضب: «انت ايضاً صفر. صفر كبير» (برهة صمت) صرت تشرب اكثر مما ينبغي ياجورج..

جورج - انت تعلمين كم كنت اكره المشروبات الروحية، لكني صرت استعيض بها مرغماً كبديل عن كاتي أو كات كما شاء سامي او ثيللو ان يدعوها. كاتي اعز انسان لدي. اعذب امرأة - مع الاعتذار اليك يامس شاغال - انها اختي في الرضاعة وكانت افضل صديقة لي، فلا تعجبي اذا عرفت اني اكرهه من كل قلبي.

ان اي انسان مهما كان مستواه رفيعاً كان سيكره من سلبه كل سلواه في الحياة. تركني وحيداً مدمراً عندما تكون كاتي حاضرة لا احتاج الى اي مشروب. انا سكير عندما يختفي ايماني. لو ان كاتي هنا لا نتهت كل مشاكلي ولما ازعجني اي شيء في الدنيا الموت نفسه لن يبقى بالنسبة لي شيئاً مريراً. هذا هو حبي في هذا الوجود. انا من عبدة المرأة الجميلة. ان اي مسيحي يعبد الرب ويقدس مريم العذراء بعد السيد المسيح وانا..

شاغال - انك تهذي. انك سكران. مدمر متشائم بل مدلل. لقد وجهت اليك كاتي الكثير من العناية ثم تركتك فجاة وكانك لم تعد هناك أو ليس هناك سوى سامي او ثيللو على وجه الارض بل في الكون كله..

جورج - وانا الذي كنت اتمناها ان تكون اعظم ممثلة يأتي من يسلبها مني دون اية مراعاة لما تريد. انه غزاها كما يغزو القاهر مدينة وكما سحر الساحر افعى الكوبرا: ذلك الرجل بل الوحش الفاتن: ذلك الزنجي اللعين. انه ابن كلبة ولا اكثر من ذلك. النتيجة: انها اصبحت امرأة له هو الرجل، ظلاً له هو الجسد. كاتي او نيل اصبحت كات او ثيللو امرأة او ثيللو ولن يذكرها احد لوحدها، وحتى اسمها اقترن باسمه..

شاغال - انه لو لاك لما صار ماصار اليه..

جورج - والأسوأ من ذلك انه لم يعد يصغي لنصائحي. قلت له: «انك اصبحت رتيباً في الالقاء. بحاجة الى تقنية اكثر» لكنه يرفض. اخبرته انه بحاجة الى ان يمثل شيئاً آخراً غير عطيل شكسبير لكنه ايضاً رفض ذلك. رجوته ان يوقف عرض المسرحية فقد مضى على استمرارها اشهر عديدة طويلة، أو على الاقل يقوم بتغيير الممثلين والممثلات أو تبديل الادوار، ولو أني افضل ان ينتج مسرحية جديدة غير عطيل ولمؤلف غير شكسبير. انه يرفض لأنه يعتقد انه أحسن من مثل دور عطيل على المسرح منذ سنين، ويتجاهل كوني أنا من اخاف النقاد - من أجله واكراماً لكاتي - وعلى حساب سمعتي وصداقتي، بل اني حتى رشوت احدهم مرة لئلا يكتب شيئاً يسيء به الى زوج اختي، سامي او ثيللو (يشرب بافراط ثم يضحك بسخرية مرة من نفسه).

شاغال - جورج، كفى ياجورج. انك تعذب نفسك كثيرا..

جورج - (مقاطعاً) اتركيني. اتركيني لوحدي (ثم برقة) رجاء. الآنسة شاغال تبتعد عنه، لكنها تتردد في الخروج، ثم تعود اليه بهدوء ومن ورائه تنحني عليه واضعة ذراعيها حول رقبته، ورأسها على رأسه بحنان).

■ المشهد الثاني ■

(غرفة جلوس في بيت سامي او ثيللو)

سامي او ثيللو، ستيف هدسن

سامي - (بآحتجاج على صحيفة فنية) يقولون هنا: سامي او ثيللو ليس الا ممثلا جيداً في دور عطيل، لكنه يكرر نفسه دونما أية اضافة جديدة، والجمهور يأتي لرؤيته لأنه اصبح مشهوراً جداً.. نجماً مسرحياً. ولو انه مثل دوراً اخراً لكان فيه الدليل القاطع على ان سامي فعلاً ممثل عظيم أو ان عظمته ليست فقط في تمثيل عطيل. (بكبرياء واحتقار) من يظن هذا نفسه. كيف يجرؤ. انه يكتب عن سامي او ثيللو، هل نسي هذا الغبي الابله ذلك (لحظة صمت وقد رمى الصحيفة جانباً) انا اعرف من يمسك بالخيوط المحركة لهذه الدمية. انه جورج او نيل. السيد او نيل العظيم. الناقد العظيم ولا أحد غيره. انه من وضع في رأس هذه الدمية شيئاً من هذه السموم. اني لن انسى أو قد لا اغتفر ابداً للسيد اونيل قوله لي: «ان الممثل العظيم هو الذي يتقمص الشخصية حتى بالكاد يعرفه كل من أبيه أو حبيبته او زوجته بل وامه نفسها. انه حتى قد يصبح شخصاً اخراً، لا بحركاته الجسدية فقط بل حتى بصوته الذي قد يتغير. كل شيء يتغير تقريباً لصالح الشخصية في المسرحية أو الدور الذي يلعبه. هذا هو الممثل العظيم. اما انت ياسامي او ثيللو فممثل جيد. هذا كل ما هنالك لا اكثر.. حتى الآن» (لحظة صمت تم بمرارة) السيد اونيل يتظاهر بانه ينطلق من كونه ناقداً مثقفاً يقدم نقده الثمين لممثل نال اهتمامه، لكن الحقيقية - الحقيقة المرة - انه ينتقم. ينتقم مني انا سامي او ثيللو الذي اخذ منه اخته أو حبيبته كاتي اونيل، أو لأنها انجذبت للرجل الأفضل..

ستيف - كلنا يعلم ان لم يكن باستطاعة كات ان تقوم بغير ذلك. انها فعلت ذلك لانها احبت سامي او ثيللو، وهذا الحب - وحق الرب - ليس عملاً عدوانياً ضد اخيها الحبيب والناقد العظيم

جورج اونيل، ولا ضد أي إنسان.

سامي - قل له ذلـك. قل ذلك للرجل العظيم لا مرة واحدة ولا مرتين بل الف مرة ومرة. لماذا لا يفهم هذا وهو من ابسط الأمور، وما الداعي لأن يحشر عاطفته الشخصية في النقد الفني. انه اذن ليس ناقداً عظيماً.

انه ناقد جيد فقط. الناقد العظيم ينطلق من دافع فني نقي. خالص النقاء.

ستيف - انا ايضاً لست مقتنعاً باشارته الى عدم وجود اضافة جديدة. الممثل ليس مجبراً ان يضيف في تمثيله في كل عرض مسرحي شيئاً جديداً. هذه مبالغة.. تجهد الممثل وتستفيد الفن الدرامي..

سامي - إنها عملية تشهير رخيصة. مؤامرة. غيرة وحشية عديمة المعنىٰ. صخب واهوال لا جدوىٰ نها. هذا مأراه أنا سامي اوثيللو.

ستيف - (بعد لحظة صمت وبمودة كبيرة) على كل حال، ان ماكتبته الصحيفة لن يصيبك بضرر، ياسامي، لا كأنسان ولا كممثل، ان رأي ناقد، هو اقرب الى كونه صحافياً منه ناقداً لا يؤثر على أحد تأثيراً مذكوراً..

سامي - لكنه يزعجني. يزعجني حقاً. انا لا أحب ان يزعجني أحد.. أي انسان على الاطلاق، وبالاخص اذا كان هذا الشخص صنعة شخص آخر.

شخص يتكلم بما وضعه شخص اخر في فمه الكبير أو همسه في اذنه او سجله له في ذاكرته. على السيد اونيل ان يكف عن ذلك. آن له أن يكف عن ذلك. انه لمن المخجل لرجل عجوز.. مثقف مثله أن يفعل ذلك. عليه ان يكف عن التأثير السيء على الاخرين، وأن يحتفظ بالاحترام العالي الذي يكنه له المثقفون، والأهم من ذلك كله، ان عليه ان يقابل ربه ومخلّصه بضمير نقي..

ستيف - اذن فانت لم تعرض حتى اليوم بانه جاحد: السيد اونيل قاسي القلب لانه ذو فكر جاحد. هذا تشخيص لمرضه وسقمه. اقول هذا انا صديقه انا من يستلطفه ويحبه ويعبده كناقد فني.

سامي (بعد لحظة صمت) أو قد يكون ذلك لأنه يشعر بالوحدة. لأنه يفتقد كات، لأنه بدون كات. لكن ماذنبي انا. ماجريمتي انا سامي جونز او سامي اوثيللو. إن اختـه كانت ستتزوج شخصاً ما في يوم ما، فهل زواجها مني جريمة. هل لأنها اعتبرتني رجلاً عظيماً جريمة؟ ماذا يريد جورج اونيل من كات ان تفعل غير مافعلت؟ ومني ان افعل غير مافعلت؟

ستيف - لا شيء في رأيي لا شيء. انها بقايا عنف استمراره غير جائز. هذه خطيئة يقترفها جورج اونيل - سامحه الرب - نعم انها خطيئة عظيمة لرجل خاطيء. لخاطيء عظيم. في يوم ما سأري في هذا القول في وجهه. تماماً في وجهه المحبوب العتيق.

سامي - افعل ذلك، نعم افعل ذلك. إن لم يكن من اجل صداقتك له فمن اجلي انا الانسان الجريح. الفنان الجريح العظيم.

ستيف - بالتأكيد سأفعل ذلك.

سامي - وعاجلاً لا اجلاً..

ستيف - ارجو ذلك. ارجو ذلك من اعماق قلبي.

■ المشهد الثالث ■

(غرفة الادارة في المسرح)

توني غرين، هاري لام.

توني - (وهو يدخن سيجارة بحرقة) يريد ان ابقى العب دور كاسيو الشاب الى الابد. دور ليس فيه مجال كثير مثل دور ياغو الذي لن يعطيني ألعبه على المسرح. لن يعطين فرصة حياتي لا اليوم ولا غداً ولا بعد غد لقد سعيت بكل قواي لأقناعه بموهبتي لكنه يرفض حتى الاصغاء الى كلامي، ورغم رجاء الناقد العظيم جورج اونيل، واسناد ستيف هدسن لي، فان سامي او ثيللو الاسود القلب الزنجي المغرور المتوحش ابن الكلبة الذي يظن نفسه لا ملك الممثلين فحسب بل رب الممثلين جميعاً، يرفض، بل لشد ماحز في نفسي انه سخر مني بقوله لهما: «توني ارق واسمىٰ من ان يصلح لتمثيل دور ياغو الجلف المنحط. ليس فيه المواصفات المطلوبة لياغو شكسبير» وقال ذلك وكأنه أمر محتم وكأن وليم شكسبير ثبت مواصفات معينة لممثل ياغو. آه كم اكرهك ياسامي جونز يامن اشتهرت بكونك سامي او ثيللو! وعبثا حاولا اقناعه فهو

عنيد ـ كما تعلم ـ راكب رأسه ، فيئسا منه وتركاه فبقيت آكل نفسي بنفسي وحيدا ، ولشد ماحز في نفسي انه قال ايضاً وفي غيابي : «توني يتكلم كمن يريد ان يكون أوسع من حذائه . كيف امكنه ان يتصور يوماً ان باستطاعته ان يقف امامي على خشبة المسرح وانا امثل دور عطيل ، امامي انا سامي اوثيللو الذي لم يجرؤ اي ممثل على ان يتحداني ليلعب دور ياغو الصعب المهم . حتى كارلو العظيم في دور ياغو ، وهو ماعليه من خبرة طويلة ومهارة هائلة بالكاد يقف حالياً في مستواي أو له تأثيري على المسرح في الجمهور ، هذا ، رغم انه مثل ذلك الدور مرات لا تحصىٰ في مسارح بلدان عديدة فنال استحسان النقاد بل حتى النقاد الانجليز: اهل شكسبير الاصليين ، اضافة الى اعجاب الجمهور به بصورة ملحوظة تماماً ، والان يأتيني توني غريس الغض شبه المخنث القليل الخبرة والذي لا يملك من المهارة الا النزر اليسير والذي لم يكن موهوباً حتى في تمثيله دور الشاب كاسيو ، يريد مني أن أعطيه فرصة حياته على حساب شهرتي ومجدي ومستقبلي . أتراه يريد أن نصبح سخرية امام العالم . ماذا سيكون بامكاني أن افعل لو فرضنا اني امثل عطيل بموهبة أمام توني بدور ياغو ، وهو بلا موهبة تذكر؟ اني لو فعلت ذلك لسقطت انا ايضاً معه فنياً . اذا كان الفعل معدوماً فكيف سيكون هناك رد فعل» .

هاري ـ بودي لو أقول لسامي او ثيللو: لكنك لم تتح لتوني الفرصة . . لم يتح الفرصة أحد لتوني فكيف يثبت شيئاً . اعطه فرصته رجاء فانا اراه يملك الموهبة وكل ما يحتاجه هو بعض التمرين الجاد فينفتح له باب المستقبل . تلك تكون هي فرصته الأولىٰ وعسىٰ ان لا تكون الأخيرة . .

توني ـ لذلك تراني قد عزمت ـ ولا اريدك ان تعتقد لحظة واحدة بأني سأتراجع عن عزمي على الايقاع به . .

هاري ـ انا لا اعتقد اي شيء من ذلك . .

توني ـ لقد عزمت على ان اوقعه في مصيدة شيطانية وأذيقه الجحيم بأن اكون ياغو في الحياة الواقعية لكي أدمره . سأنفذ ماور في مسرحية عطيل فاضرب حيث ضرب ياغوشكسبير ضربته الكبرىٰ . ادخل الشك في نفس سامي او ثيللو وأجعل كاتي زوجته الجميلة الوفية تبدو في عينيه خائنة كريهة واستغل علاقة الحب الرائع بينها وبين ستيف هدسن فاجعلها تبدو بلون أحمر كالدم .

هاري ـ ولكني كما اعلم انك تحبهما . .

توني ـ حتى لو كنت احبهما لكني اكره سامي اوثيللو ، واذا مادمرته حسب خططي التي سأرسمها بعناية وانفذها بمهارة أرجو أن استطيع انقاذ ستيف وكاتي في اللحظة الاخيرة فلا يشملهما الدمار والموت ، لكن لابد ان يكونا اداتين استعملهما ، وقد استعمل اخاها جورج العظيم ـ رغم اعجابي به واحترامي وعبادتي له ـ كأداة ايضاً لتحقيق اغراضي . لن انظر اليهم كأشخاص لأني استطيع تنفيذ خططي للوصول الى هدفي اذا فعلت ذلك .

هاري ـ لكن ، الا يمكن اعفاء الثلاثة من . .

توني ـ مستحيل . مهما فكرت فخطتي لن تُنفذ بدونهم . سامي اوثيللو لايمكن تدميره بأية طريقة اخرى غير طريقة ياغو ، وهم لايمكن الاستغناء عنهم لاثارة سامي اوثيللو إثارة قاتلة تقوده الى حتفه ، فهوليس غبياً . يجب ان لاتنسى ذلك . انه شاطر واذا شك لحظة اقل الشك في دافعي أو اقوالي فاني انا الذي ينتهي النهاية المحتومة لا هو ، بل واموت بيديه الزنجيتين المشهورتين القذرتين . .

هاري ـ ياللهول . ان شعر رأسي يقف هولاً عندما اتصور ما سيحدث حينما تنجح في الايقاع بسامي اوثيللو . ستطلع عيناه السوداوان القاتلتان من محجريهما وسيعميه غضب لا انساني فيقتل حبيبته وزوجته كات ، وبعدها صديقه ستيف وربما اخاها جورج أيضاً . لكن الهول الاكبر من ذلك ـ ويجب ان يقف شعر رأسك انت ايضاً ياتوني ـ الهول الاكبر هو انه قد يكتشف اللعبة أو المؤامرة الجهنمية فيقتلك بيديه اللتين تسميهما زنجيتين . .

توني ـ (باستياء وشك) مع من تقف انت يا هاري لام؟

هاري ـ انا . . لا دخل لي في الموضوع . ابقني بعيداً ، وفي الواقع كان الافضل لو لم تشركني بكل هذه الانفعالات الجهنمية . انها هموم خاصة بك فاشركتني بها . ان قلبي لم يعد يحتمل الاشياء الخشنة القبيحة . .

توني ـ بدأت تضعف يا هاري ، وتلين . ما هذا عهدي بك . .

هاري ـ لقد تغيرت ، سابقاً كانت لدي قسوة لا اعرف من أين أتت . لكن حتى هذه القسوة ـ التي اعتقد انها بدأت تزول ـ لو

كانت باقية لما استعملتها ضد أناس رائعين مثل الثلاثة الذين تجازف بهم في مسألة حياة وموت.

توني - بل قل الاربعة، فلا تنسى خصمي الأول سامي اوثيللو، فهو الهدف..

هاري - ان سامي اوثيللو - رغم ما يبدو عليه من غرور أو تعنت او طغيان - هو رجل طيب في اعماقه، وممثل عظيم ولو ان جورج اونيل لايقول عنه بانه كذلك لكن لاتنسى انه اكد بانه ممثل جيد جداً بل رائع. لقد صرح بذلك مرات عديدة في الصحف والمجلات وكذلك في التلفزيون حين قدموه في مقابلة، وفي افلام وثائقية سينمائية عن الممثلين والنقاد و المسرحيين عموما كما تعلم على ما اعتقد.

توني - اعرف ذلك كله، ولا أريد منك ان تذكرني به فتجعلني اتردد لحظة أو ألين لحظة، فقد اتخذت قراري الخطير، وقراري: موت متحتم لسامي اوثيللو. جريمة كاملة. وانا لدي اثبات لبراءتي من موته فهو من سيكون قد شك بزوجته الوفية وبصديقها اللطيف، وبأخيها العظيم، وآمن بأقوالي دونما تروّ او تمحيص، فهو احمق لأنه تأثر بصورة عمياء برأي الآخرين، وعاقبة الحمقى وخيمة دائما..

هاري - يا للهول. أرجوك ياتوني بحق صداقتنا وزمالتنا في الحرب ورفقتنا في السلاح ان تكف عن ذلك. إنك تعيد إليّ اهوال الحرب وتدمر اي سلام جميل بدأت اشعر به واتمنى استمراره..

توني - أتدري ما هو عيبك ياهاري؟ انك بدون طموح، انك لاشيء.. اكثر من مدير مسرح لسامي اوثيللو..

هاري - انا لا أحب الطموح المجنون الذي يريد الوصول الى الهدف دون أي اعتبار إنساني للوسيلة او الوسائل. قد اكون انا لست اكثر من مدير مسرح كما قلت أنت، لكن هذا ليس عيباً ولا نقيصة ولا شتيمة فأنا مواطن نزيه يأكل خبزه ويتناول ملحه من أرض مأمونة لقاء ما يقدمه من خدمة فنية تؤدي الى المصلحة العامة. مصلحة الناس الذين يريدون المتعة الفنية الراقية والذين من حقهم ايضاً في ان يعيشوا في سلام وحب وجمال..

توني - (ساخراً) استمر في هذه الموعظة وستصبح يوماً ما واعظاً عظيماً، لكن لمن؟ طبعاً للقطيع الكبير من الغنم، لكن ليس لي!..

هاري - لقد ازعجتني كثيراً ياتوني غرين، فوق حدود الاحتمال. اخرج ودعني وحيداً. ألا فلتصب السماء لعنتها عليك ايها المنحوس التائه في غابات الطموح اللامعقول والحقد الاعمى الذي لايلين والذي لايصغي الى صوت العقل الواعي ولا الى الحكمة الناضجة الخالدة. اخرج من حياتي قلت لك. لم اعد صديقك بعد اليوم.

توني - انا خارج. لكن ثق باني انا ايضاً لم اعد اعتبرك صديقاً لي، وسأخرجك من حياتي بعد الآن.. وداعاً..

هاري - وداعاً، وأرجو ان تستقر روحك الحائرة ايها الممثل الضليل التعس..

■ المشهد الرابع ■

(غرفة جلوس في بيت سامي او ثيللو)

ستيف هدسن، كات او ثيللو

كات - (تدخل في غرفة الجلوس وترحب بستيف) ستيف. انا مسرورة بوجودك وحضورك اكثر من اي وقت آخر في كل الزمان وفي العالم بأسره، لأني سأموت. شابة متعلقة بالدراما ودرستها بنجاح وجد تجد نفسها عملياً لا تستفيد أي شيء من ذلك كله. اعلم هذا سابقاً واؤكده لك الآن وسأعيد تأكيده في المستقبل حتى اموت، وحينئذ ستذرف كل ما في عينيك من دموع. انا واثقة من ذلك ثقتي بأني كاتي اونيل اخت جورج اونيل العظيم وزوجة سامي او ثيللو الشهير العظيم وصديقتك انت ياستيف هدسن الوسيم.. المحبوب.. المعبود

ستيف - والمخرج العظيم.

كات - وهذا أيضا بالطبع، لكني لم أشر اليه لأنك مهمل في حق نفسك، وتتهرب من مسؤوليتك. كان عليك أن تبدأ هجومك الجاد على سامي او ثيللو لأنه يقف في طريقي انا كات اونيل الممثلة الشابة الواعدة بأن تكون ممثلة جديرة بالاهتمام والانجاب في المستقبل القريب. بل تكون كذلك في الحاضر. من الآن فصاعداً.

ستيف - ماذا باستطاعتي ان افعل ولم افعله؟ انه مصر على قوله:

«انها زوجة سامي او ثيللو، فماذا تريد اكثر من ذلك. لماذا يجب ان تكون ممثلة. ماذا يعني كونها درست الدراما حتىٰ لو في احسن المعاهد الفنية في العالم. لماذا البؤس. اذا كان كل من تعلق بالدراما والمسرح ونجح في نيل شهادة دراسية يجب ان يكون ممثلاً او مخرجاً فستمتليء دنيا المسرح بالنجوم» قلت له: «لكن كات ذات موهبة. اعطها الفرصة، ثم ان الجمهور لم يعد يأتي من اجل هيلين مكفرسون في دور ديدمونه وانما من اجل سامي اوثيللو ومن اجل المخرج ستيف هدسن» لكنه لا يقتنع. يقول: «ليس هذا سبب عدم موافقتي ولا لأنني مساهم معك ومع آخرين في تمويل الانتاج، بل لأني لا ارىٰ داعياً أو ضرورة لأن تصبح كات حبيبتي الصغيرة الجميلة وزوجتي الوفية والتي ستكون في المستقبل القريب أماً لأطفالي، ممثلة. ها. . ما الذي يدعوها الى ذلك»؟.

كات ـ اني انسانة. الانسان الطبيعي يحب الحياة. . يحب الطموح. الحياة بدون طموح وبدون أمل هي موت بطيء متحتم. أنا شابة. مازلت في صحة جيدة بل ممتازة ولي رغبة متوقدة في التمثيل، واعتقد ان لدي الذكاء والموهبة، فلماذا اتجاهل كل ذلك. لماذا علي ان اقتل كل هذا. انا لست قاتلة ولا مجرمة. .

ستيف ـ انا ادرك ذلك كله. لكن من الصعب اقناع سامي او ثيللو. انت تعرفينه كما اعرفه وقد يكون افضل مما اعرفه. .

كات ـ لماذا بحق السماء يصر على الخطأ. .

ستيف ـ لأنه لا يعتقد بأنه خطأ. مازال حتى اليوم يعتقد بانه ليس خطأ.

كات ـ لا يجوز أن يتعصب لرأيه. انه ليس مستبداً كما اعرف، فهل انا مخطئة؟

ستيف ـ انه ليس طاغية رغم ـ وارجو المعذرة ـ انه معجب كثيراً بنفسه حتى يعتبر ان الاخرين المقربين الى نفسه يكفيهم ذلك ليكونوا مهمين، ولا داعي بعد لاثبات اهميتهم أوحتى استعمال موهبتهم التي هي خارج نفسه. . خارج مايراه ضرورياً لأن يفكر فيه أو يشغل دماغه به، ولا لحظة واحدة من الزمن (لحظة صمت. يتأملها حيث تبدو حزينة جداً وخائبة) لا ياكاتي، لا أريد أن أراك هكذا (بصوت رقيق شبه متوسل) ماذا تريدين مني آن افعل بعد؟. انا افهمك. انا معك الى اخر الدنيا والى لانهاية الكون كله. لكن ماذا باستطاعتي أن افعل، ومع ذلك (يمسك باصبعه اسفل ذقنها ويرفع وجهها اليه) لا داعي للدموع. . حبيبتي كات. انا سأكرر المحاولة واستمر في ذلك حتى اقنع زوجك سامي اوثيللوبأنه مخطيء، فيعطيك الفرصة.

كات ـ اوه ياستيف. انا احبك حقاً. انك ملاك.

ستيف ـ انا رجل ايضا. رجل يفي بوعده، ولكي اثبت لك بأني مهتم بما تريدين مثلما انت مهتمة وممكن اكثر، سأخبرك لأول مرة. بما فكرت فيه طوال ليال مسهدة. كنت افكر فيك: ماذا استطيع ان افعله من اجل حبيبتي الوحيدة كات؟ حتىٰ وجدت شيئاً. .

كات ـ أوه، أحقاً فعلت ذلك؟ ما هو بحق السماء، ماهو؟

ستيف ـ ان اقوم بتمرينك بنفسي وفي شقة اخيك جورج انه احسن حل، وشقته افضل مكان ملائم لهذا الغرض، كما ان جورج اونيل الناقد العظيم سيفيدنا كل الفائدة بل سيرحب بذلك بلهفة. كناقد عظيم يهمه أن يرى العظمة تتحقق امامه، وكأخ لك وكرجل مخلص في حبه لك وهو الآن وحيد ويشعر بالوحدة سيفرح لأنك لن تعودي بعيدة عنه. .

كات ـ انا لم ابتعد عنه، لا تظلمني ياستيف.

ستيف ـ كوني واقعية ياكات. انك فعلت ذلك دون قصد منك. ان جورج اونيل يشعر في الواقع بان اخته بل حبيبته الصغيرة المدللة قد ظلمته. .

كات ـ انا لم افعل ذلك وحق السماء، وانت تعرف هذا

ستيف ـ انا اعرف هذا، ولربما هو ايضاً يعرف ذلك، لكنه يشعر. .

كات ـ (مقاطعة) انه مخطيء

ستيف ـ افرضي انه مخطيء، لكنه هذا ماحدث. تلك هي الدنيا وذلك هو خطؤه.

كات ـ انك تجعلني حزينة جداً اكثر مما كنت عليه قبل فترة. .

ستيف ـ انا آسف. لقد اصبحت سوداوياً ولربما سادياً دون ان اعرف. ارجو ان تسامحيني ياحبيبتي كات.

كات ـ انسى ذلك كله. المهم أن تبذل كل جهدك من أجلي. من أجل تحقيق ماأريد، وانا اعرف انك قادر: قادر على ان تنجح اذا صممت. انك ذو ارادة قوية ومعنوية عالية. انك رجل قوي.

ستيف ـ ارجو ذلك من اعماق قلبي. اعدك باني سأفعل كل شيء من اجلك. اني قد احقق حتى المستحيل من اجلك.

كات ـ (تبتسم) لكن قضيتي لا تتطلب تحقيق المستحيل!

ستيف ـ (باعتذار) لم اقصد ذلك، وانت تعرفين هذا.

كات ـ مؤكد، اني اعرف. انك لن تقول يوماً كلمة ضدي او تشك يوماً في موهبتي (تمسك به بمودة) انك صديقي الحبيب المعبود.

ستيف ـ بل انا حبيبك (يمسك بها ايضاً)

كات ـ انك حبيبي تقريبا (تقبله)

ستيف ـ تقريباً؟! (يضحكان معاً فيتركها لحظة ثم يعود الى الامساك بها واحتضانها، ثم يقلد بالقائه ممثلاً اعتاد على مسرحيات شكسبير) قبلة اخرى واخيرة. ما في العالم قبله اعذب ولا اسوأ مصيرا (يقبل احدهما الاخر قبلة عميقة ثم يفترقان بسرعة).

كات ـ انك تخيفني ياستيف.. بمزاحك.

ستيف ـ اني لا أمزح. انت تعلمين تماماً ان سامي اوثيللو سيقتلني، ان لم يقتلنا نحن الاثنين معاً.

كات ـ قبلة إضافية وأرجو ان لا تكون قبلة الموت (تقبله)

ستيف ـ لن تكون، فهناك عدالة في السماء. أنا أومن بذلك انا لست ذا فكر جاحد كأخيك جورج.

كات ـ لا اريدك ان تقول ذلك عن جورج الحبيب. انه ليس جاحداً. انه ذو فكر حر نقي. ارجو ان لا تسيء فهمه مثلما يفعل البعض فمن أنصاف المثقفين، كما يسميهم جورج برناردشو.

ستيف ـ برناردشو ايضاً جاحد.

كات ـ انه ليس كذلك، ماذا حدث لك بحق السماء. هل اصبحت واعظاً أو قديساً أو شيئاً ما لا اعرف ماسميه.

ستيف ـ انا لم اصبح أي شيء. انا حبيبك (يبتسم) حبيب كات اونيل تقريباً!. هذا كل ماهنالك. انا لا يعنيني كثيراً مايكون عليه فكر جورج اونيل أوجورج برناردشو أوجورج إبن اي انسان على وجه الأرض. السماء وحدها هي التي تحكم على ذلك، لا أنا ولا أنت، ولا القاضي ولا المحلفون..

كات ـ ولا، الجلاد

ستيف ـ انا لست جلاداً

ـ وهل قلت انك من الجلادين.

(يضحكان بمحبة ويحتضن احدهما الآخر بمرح)

■المشهد الخامس■

(غرفة جلوس في بيت سامي اوثيللو)

سامي اوثيللو، توني غرين

توني ـ (متردداً في الدخول)أرجو ان.. لا أزعجك.

سامي ـ (يدخن سيكاراً) بل تزعجني كالعادة. لكني انا سامي اوثيللو أفي بوعدي. لقد سمحت لك بالحضور، لذا فلتدخل. انا آمرك بذلك.

توني ـ حسناً (يجلس في الاريكة)

سامي ـ تكلم بسرعة فانا لا اطيق الانتظار.

توني ـ أراك عكر المزاج واخشى..

سامي ـ قلت: تكلم بسرعة، فلننته

توني ـ (محاولاً النهوض) لا، المعذرة، أنا اذهب الآن

سامي ـ بل تبقىٰ.

توني ـ أجي في وقت آخر، متىٰ ماتريدني.

سامي ـ قلت ابق واعنى ابق.

توني ـ حسناً..

سامي ـ اذا جئت من اجل اعطائك دور ياغو، فلن اصغي الى كلمة واحدة تصدر منك.

توني ـ لم آت لهذا الغرض.

سامي ـ (بدهشة) وهل هناك في رأسك شيء آخر غير ذلك؟

توني ـ اجرؤ، فأقول: نعم

سامي ـ ما هو؟

توني ـ اني.. أرجو ألا تغضب.

سامي ـ ولماذا اغضب

توني ـ عدني بان.. لا تغضب

سامي ـ انك تضمر شيئاً يزعجني

توني ـ اذن انا . . بعد آذنك . . انصرف . انا لن اسمح لنفسي بأن أزعج سامي او ثيللو العظيم .

سامي ـ توني، توني غرين، انا في غنى عن احتراماتك!

توني ـ انك تستحقها مني ومن الجميع .

سامي ـ انـك تزعجني وتضجـرني (لحظـة صمت)لمـاذا تجلس كتمثـال . تكلم . جئت الى هنـا لتتفـرج على وانـا متكـدر كمـا لاحظت بنفسك . أنا لا أحب ان يراني احد وأنا في هذه الحالة . .

توني ـ انا آسف . آسف جداً ياسامي (لحظة صمت)وانا خائف أيضا

سامي ـ خائف؟

توني ـ خائف واطلب الحماية .

سامي ـ خائف ممن، وكيف استطيع ان احميك منه

توني ـ انا خائف . . وارجو المعذرة

سامي ـ ماذا فعلت حتى تخاف، ثم هنا بيت سامي او ثيللو وليس مركز الشرطة ومع ذلك سأقدم لك الحماية .

توني ـ لم يحدث لي شيء حتى الآن، لكني اخاف مما قد يحدث .

سامي ـ ماذا تعني؟ انك تتعبني . انا اكره اللف والدوران، وكنت سأطردك لو لا انك طلبت مني ان اقدم لك الحماية .

توني ـ اشكرك من كل قلبي . انت رجل عظيم حقاً . .

سامي ـ توني، قلت لك : كف عن مثـل ذلـك . انـا في غنى عن مديحك لي

توني ـ ارجـو عفوك ياسـامي . انـا لا استطيـع أن امنـع نفسي عن مدحك . . انه في الحقيقة . . اعجابي بك . . انه .

سامي ـ كفى، قل ماتريد أو اخرج حالاً . .

توني ـ بل سأقول ماجئت لأقوله .

سامي ـ اذن، قله . ألم تقله حتى الآن

توني ـ عدني بأن لا تغضب، بل لا يحق لي ذلـك، اذن فاغضب ولكن لا تعتبرني خائناً . .

سامي ـ ماذا حدث لك ياتـوني غرين؟ انـك تزعجني وتضجـرني لكني لن اعتبرك يوما خائناً لي، فالحق انك مخلص لي . .

توني ـ بل ستعتبرني اذا اخبرتك بما انوي ان افعل، بعد موافقتك على ماافعل ياسامي . بالتأكيد بعد موافقتك والا فلن افعل شيئاً . . مهما كان ذلك الشيء عزيزاً على نفسي . .

سامي ـ وما هو هذا الشيء العزيز عليك وتريد موافقتي على فعله؟

توني ـ إنه . .

سامي ـ تكلم بلا خوف، فانت في حمايتي .

توني ـ انا خائف . . منك

سامي ـ انا لا أخيف أحداً، واذا كنت تظن ان قسوتي في الاجابة على من اقنعتهم انت ليحادثوني بشأن اعطائك دور ياغو فلم يكن في الأمـر اكثـر من رأيي الخـاص بك، فانـا لم أسحب منـك دور كاسيو . لم اسمح لك بان تكون ياغو لكني . .

توني ـ بودي لو أنك سحبت مني دور كاسيو .

سامي ـ ماذا؟ !

توني ـ انا لا ارغب فيه

سامي ـ ومن انت حتى ترغب أو لا ترغب في دور . توني غرين، انك تزعجني حقاً، وانا متكدر . كان الأفضل لو أني لم اعدك باني اقبل مقابلتك اليوم .

توني ـ انا آسف لأنك متكدر ياسامي . انا ابذل كل جهدي . . اقدم حياتي كلها لأزيل عنك اسباب الكدر . . اذا كان ذلك باستطاعتي .

سامي ـ كدر شخصي لا أريدك ان تحشر نفسك فيه .

توني ـ آسف .

سامي ـ ارجـوك ان تخـرج قبـل ان تأتي كات فلربمـا يذكـرهـا حضورك الى هنا بأنها هي ايضاً قد طلبت دوراً رفضته انا لها . .

توني ـ ان كات لن . .

سامي ـ انك لم تأت الى هنا للتحدث عن كات .

توني ـ لا ، ولماذا اتحدث عن كات .

سامي ـ لتتـوسـط لك . انا اعرفك ياتوني غرين . انا اعرفك . انك تضجرني، وبدلاً من اللف والدوران . .

توني ـ انا ارجوك ان تعفيني من الاستمرار بدور كاسيو، ارجوك ان لا تغضب

سامي ـ ولماذا اعفيك منه؟

توني ـ انك تستطيع ان تعفيني منه بعد أن تهيء بديلاً عني بل ومن

هو افضل مني لهذا الدور.

سامي - لا اسهل من ذلك. هناك شبان افضل منك بكثير سيلعب حدهم دور كاسيو وبكل امتنان.

توني - اذن، فانت تعفيني؟

سامي - لم اقل نعم حتى الآن. انك مازلت في لف ودوران لماذا تريد إعفاءك من كاسيو. قل السبب.

توني - لأني وجدت فرصة اكبر. بل فرصة حياتي في مسرحية اخرى ستنتج قريباً..

سامي - مسرحية اخرى وتنتج قريباً، هذا كثير، ودفعة واحدة.

توني - نعم. انا أسف.. لأني..

سامي - تخونني بمجرد ان ادير لك ظهري.

توني - توقعت ذلك. ستعتبرني خائناً. انا اسف.. سأترك الموضوع وفرصة حياتي وابقى اكراماً لك امثل كاسيو وحتى توافق.

سامي - بل اعفيتك من دور كاسيو وسأجد البديل باسرع مايمكن.

توني - اشكرك من كل قلبي، وسأبقى مديناً لك بذلك ياسامي.

سامي - لكنك مازلت في لف ودوران. لم تخبرني عن فرصة حياتك. ولا باسم المسرحية التي ستنتج قريباً.

توني - انا اصبح اسعد انسان اذا وجدت سامي او ثيللو يهتم بي ولو لحظة.

سامي - انا مهتم. انت لست عدوي. انك زميل لي وممثل مواظب في مسرحي. تكلم.

توني - المسرحية اسمها ياغو وهي اقتباس من عطيل شكسبير وبجو معاصر، وقد كتب دور ياغو بالاخص بتصرف فاصبح شاباً جميلاً ناعماً كالحية ساماً مثلها. انه ملائم لي لألعبه واحقق فرصة حياتي..

سامي - ومن كتب المسرحية؟ هل اعرفه؟

توني - شاب موهوب يكتب لأول مرة للمسرح

سامي - وكيف حدث ان المسرحية جيدة وتستحق الانتاج؟ ثم الأهم من ذلك: من سينتجها؟

توني - أرجو ألا تغضب. لقد وعدتني بانك اعفيتني من دور كاسيو، وانت لا تنكث بوعدك..

سامي - توني غرين، انك تزعجني تماماً وتزيد من كدري، طبعاً انا لا أنكث بوعدي. لم يقل احد يوما عن سامي او ثيللو انه ينكث بعهده.

توني - ارجو عفوك. أنا واثق من ذلك، وهذا سر إحترامي لك بالاضافة الى اعجابي بك كممثل عظيم..

سامي - دع كل ذلك، واخبرني من سينتجها؟

توني - بالامكان أن تكون انت منتجها ياسامي.. أو أحد منتجيها..

سامي - عدت الى اللف والدوران، لقد حذرتك ياتوني..

توني - بل وتلعب فيها دور عطيل المعاصر. انه يليق بك تماماً واجرؤ فأقول ان فيه مجالاً لك كممثل اكثر مما في عطيل شكسبير..

سامي - ومن انت حتى تجرؤ فتقول هذا.

توني - انا.. لا شيء. ان ماقلته ليس رأيي

سامي - رأي من اذن؟ تكلم بسرعة والا القيت بك خارج البيت

توني - انه رأي المخرج الشاب الموهوب الذي انت نفسك تؤمن به. انه رأي ستيف هدسن صديقك ومخرجك.

سامي - ستيف؟ ستيف! ومتى حدث هذا، ولماذا يخونني ستيف ايضاً؟

توني - لم يخنك ستيف ولا أي أحد آخر.

سامي - احذرك للمرة الاخيرة من اللف والدوران.

توني - المسرحية الجديدة اعجبت ستيف بعد أن قرأها بامعان، وستيف صديقك ومؤمن بك كممثل عظيم فرح بها من اجلك قبل اي انسان آخر. فانه فكر انك ستتفيد من شهرتك كعطيل شكسبير من ناحية وتقدم عطيلا جديداً لمؤلف مسرحي جديد، في الدور مجال عظيم لك كما تأكد بذلك ستيف وكذلك ادوار جيدة رائعة ملائمة تماماً لكل من كارلو روبلس العظيم و هيلين مكفرسون و.. كات..

سامي - ولماذا اخفى عني ذلك؟

توني - لا اعلم

سامي - وكيف علمت قبل ان اعلم انا

توني ـ اعتقد انه . اراد ان يفاجئك

سامي ـ ولماذا يخبرك انت ويفاجئني انا سامي او ثيللو

توني ـ عتقد انه اخبرني بذلك ليفرحني فدور ياغو كأنه مفصل عليّ . .

سامي ـ ومن قال اني سأسمح لك بتمثيله حتىٰ اذا اقتنعت بانتاجها

توني ـ ذلك كان رأيه

سامي ـ ولماذا لم يقله لي قبل ان يقوله لك

توني ـ لا ادري. انا آسف اذا كان ذلك قد ازعجك ظننت انه سيفرحك .

سامي ـ ولماذا يفرحني انا . ثم كيف دخل في رأسك ياتوني انك ممثل موهوب لتلعب مثل هذا الدور المهم اذا صح انه عظيم في المسرحية الجديدة أو ان تسمح لنفسك ان تتصور لحظة انك تمثله امامي وعلى خشبة مسرح واحدة .

توني ـ ارجو عفوك . ذلك رأي ستيف وقد افرحني حقاً . .

سامي ـ نعم، ذلك رأي ستيف لكنه لن يكون رأيي .

توني ـ عندما تطلع على المسرحية فأنا اعتقد . . ستيف يعتقد . .

سامي ـ كفىٰ . انك تتجاوز حدك كثيراً، بل ان ستيف نفسه قد تجاوز حده أيضاً . انا كصديق فضلته على المخرجين الاخرين، لكن هناك اكثر من واحد ممن لهم موهبته في الاخراج والمسرحية نجحت لا لموهبته في الاخراج لوحده بل لاني مثلت فيها دور عطيل بنجاح كبير دون ان اغمط حق الممثل الشهير كارلو العظيم في دور ياغو الذي هو ايضاً جذب الى مسرحنا الجمهور .

توني ـ انا آسف . ارجو المعذرة اذا تجاوزت حدي، فانا شاب، والشباب طموح . وظننتها فرصة حياتي، ثم ان ستيف . .

سامي ـ ستيف ستيف، كفى لا اريدك ان تذكر اسمه .

توني ـ آسف حقاً . لقد اسأت اليك دون قصد مني . . اليك والى ستيف .

سامي ـ حذرتك . لا تذكر اسمه بعد .

توني ـ آسف .

سامي ـ لقد كنت كدراً . . اليوم، وها انت قد زدت كدري الى اقصىٰ حد . .

توني ـ انا ابذل حياتي لأزيل شيئاً ولو قليلاً من كدرك . .

سامي ـ انا لا اريدك ان تفعل اي شيء من أجلي .

توني ـ ولماذا لا ، وانا اقدم حياتي لك بامتنان

سامي ـ كفى، قلت لك اخرج قبل ان تعود كات

توني ـ انا خارج (ينهض) ما كان يجب ان احضر لازعاجك اني متألم وخجل .

سامي ـ لا بأس

توني ـ (يتجه الى الباب ويقف عنده انه حزين) لقد ضاعت فرصة حياتي، ولست حزيناً على هذا فقط فانا اعلم انك لن تسمح حتى بتجربتي في دور ياغو وانت ستتقف ضد ستقف اذا رشحني للدور في المسرحية الجديدة، انك تكرهني ولا اعلم لماذا . انك لا تحب غير نفسك ياسامي او ثيللو

سامي ـ اخرج .

توني ـ انا خارج، لكني سأقول لك كلمتي الاخيرة : لن العب بعد اليوم دور كاسيو حتى لو مت جوعاً . .

سامي ـ انك عدت تتكلم وكأنك اوسع من حذائك .

توني ـ انك لا تحترم احداً، حتى ستيف تريده خاضعاً لك وتنكر موهبته الفريدة من نوعها . كات تمنعها من أن تلعب ديدمونه . اذن فاعلم ان ستيف مصر على انتاج المسرحية الجديدة «ياغو» وانه اسند دور ديدمونه الى كات وقد رغبت هي بذلك وشجعت ستيف على مشروعه وكان ذلك في شقة اخيها جورج اونيل، وبموافقته المليئة بالحماس . . (يهرب خارجاً فلا يظطفر به سامي الذي يريد ان يمسك بخناقه)

سامي ـ كان يجب ان اقتله . هذا المخنث ابن الحرام . (لحظة صمت، ثم بمرارة) لكن ستيف . صديقي ستيف . بل كات ايضاً، ماهذه الخيانة؟ كيف يشترك فيها كل هؤلاء . حتى كات تخونني . جورج اونيل ايها الذئب العجوز كيف سمحت لستيف ان يخونني مع كات . انك تنتقم مني . وياله من انتقام :

ان تستعمل اعز الناس لدي كأدوات لتحقيق انتقامك . انتقامك من سامي اوثيللو الرجل الأفضل . بمن اثق بعد اليوم؟ لكن مهلاً . . موتاً ستمرتون كلكم بيدي هاتين . , بيدي هاتين سأقتلكم واحداً بعد الاخر (ينتبه الى يديه) بيدي الزنجيتين الشهيرتين . اذا كان عطيل قد قتل زوجته ديدمونه فأنا سأقتل

زوجتي كات وحبيبها صديقي ستيف والثعلب الكبير جورج اونيل الـذي كان يلعب من وراء الستـار والان انكشف ليستحق المـوت (يقلد عطيل)دماً. دماً. . أريد دماً. .

■ المشهد السادس ■

(غرفة الجلوس في بيت سامي او ثيللو

سامي او ثيللو، كات او ثيللو

سامي - (وهو يشرب الكحول يلاحظ كات تدخل) لقد جئت اخيراً.

كات - حبيبي سامي (بفرح) لدي اخبار عظيمة

سامي - لن اشاركك الفرح. لقد كدرني تأخرك. كان ممكناً ان تخبريني. .

كات - لم اتوقع ذلك (تقبله)

سامي - ارفض هذه القبلة. قبلة يهوذا الذي خان المسيح.

كات - اتنعتني بالخيانة.

سامي - نعم، الجمال الخائن.

كات - ماذا. انت سامي تقول عني هذا

سامي - خائنة ومع خونة. كنت اظنك ذات ضمير طاهر نقي.

كات - واني لكذلك.

سامي - إني اكـره الكـذب والنفـاق، وبـالاخص من زوجتي، بل حبيبتي كات.

كات - كيف تتكلم هكذا. انك تشرب. .

سامي - ليس الـويسكي من يتكلم. انـه انـا سامي او ثيللو الـرجل العظيم المخدوع. الزوج المخلص المخدوع.

كات - انا اخدعك؟ ما هذا؟!

سامي - لقد خدعتني وكفىٰ.

كات - كيف تقول هذا

سامي - لأنـك فعلت الخيـانة. اني اقول للخائنة خائنة، ولا أقول لها وفية او ملاك.

كات - انا خائنة؟ هذا اكثر مما احتمل. .

سامي - ولدي المزيد، ايتها الحية الساقطة.

كات - انك تستعمل كلمات قبيحة.

سامي - لأصف فعلاً قبيحاً وامرأة قبيحة.

كات - عفا الله عنك ياسامي. . كيف تقول ذلك. هكذا تصدمني انا التي جاءت بخبر مفرح. .

سامي - خبر مفرح لك، وليس لي.

كات - وكيف تعرف وانت لم تصغ لي بعد. .

سامي - لأني عرفت كل شيء.

كات - وكيف عرفت؟

سامي - لي وسائلي الخاصة.

كات - انك تتكلم بغموض. .

سامي - ولماذا لا تقولينها بصراحة. قولي: «انك جننت» لماذا الا تقولين ذلك.

كات - انا لن اقول ذلك لاني لم افكر به. .

سامي - ومـا الـذي يمنعـك. نزاهتـك؟ حبـك لي؟ لقـد سقطت ياكات والأفضل ان تهيئي نفسك للموت.

كات - تتحدث عن الموت؟

سامي - موتـك. نعم، والافضـل ان تطلبي في لحظـاتك الاخيرة طلبك الأخير لأحققه لك. .

كات - وهل انا محكوم عليها بالاعدام

سامي - نعم.

كات - ودون أن اعرف جريمتي التي اقترفها.

سامي - انه الجرم الأكبر والخطيئة التي لا تغتفر

كات - سامي. .

سامي - كفىٰ ياكات، كفىٰ تظاهراً بالبراءة فانها لم تعد تليق بامثالك.

كات - انك كدر هذا المساء. .

سامي - وسأكون اكثر كدراً هذه الليلة.

كات - ماذا تعني. .

سامي - اعني اني سأقتلك انت يامن احببت اكثـر من اي شخص اخر في هذا العالم.

كات - تقتلني انا. اتعني هذا حقاً.

سامي - بالتأكيد، سأقتلك ثم اقتل نفسي بعدها.

كات - وتقتل نفسك ايضاً، ولماذا بحق السماء كل ذلك؟

سامي ـ بل بحق الجحيم. إني سأقتلك وأقتل شركاءك في الخيانة، ثم اموت بعد أن أروي حبي للدم.

كات ـ وشركاء لي في الخيانة؟ اذن اصبحت انا خائنة، وبهذه البساطة..

سامي ـ لقد خنتني بكل بساطة انت و..

كات ـ ومن؟

سامي ـ انت وستيف.

كات ـ ستيف صديقك المخلص ولن يفكر يوماً في ان يخونك أو يخونني..

سامي ـ بل قد فعل

كات ـ انه لم يفعل شيئاً من ذلك على الاطلاق.

سامي ـ قلت لقد فعل.

كات ـ اذا قلتها انت فلا يعني هذا انها حدثت فعلاً..

سامي ـ بل حدثت فعلاً

كات ـ اذن فأنت تتهمني وستيف بالخيانة، وتطعن بالحب البريء.

سامي ـ لم يعد هناك حب بريء في هذا العالم.

كات ـ ياإلهي.

سامي ـ لقد أصبح عالماً ساقطاً. الزوجة تخون زوجها وحبيبها. ومع من؟ مع أقرب اصدقائه. بالأخلاص الصديق ستيف هدسن!

كات ـ ياالهي الرحيم

سامي ـ وأين؟! وفي شقة من؟! في شقة «جورج اونيل» الفاخرة اخر زمن.. من ناقد عظيم الى ابن كلبة قواد..

كات ـ انا لا اسمح لك بذلك.

سامي ـ ومن طلب منك السماح.

كات ـ انك لا تطاق هذا المساء ياسامي. شيء ماحدث لك. سحر أسود. دناءة أو وشاية قذرة. انا ذاهبة الى غرفة نومي فانا تعبة.

سامي ـ بالتأكيد تعبة ومرهقة!. لن تذهبي الى اي مكان (يمسك بيدها بقوة) اجلسي هنا (تجلس في الاريكة العريضة) اعترفي اعترفي بكل شيء فلعل في قلبي بقية من رحمة مبعثها حبي لك وجمالك الفاتن.

كات ـ اعترف؟ بماذا اعترف؟

سامي ـ بالجريمة الشنعاء. بالخزي والعار. وابدئي من الأول.

كات ـ وكيف اضمن انك ستصدقني وانت قد بدأت معي بداية سيئة جداً..

سامي ـ بل اصدقك.. اذا كنت صادقة.

كات ـ وكيف ستعرف؟

سامي ـ قلبي سيعرف. ثم انا لست غبياً فلا أميز بين الصدق والكذب.

كات ـ لكنك في اشد حالات كدرك ومرارتك..

سامي ـ لا أريد منك الشفقة. حذار من الشفقة.

كات ـ انا لا أشفق. لكني اتألم من اجلك، رغم انك المتني تماماً..

سامي ـ لا أريد ان يتألم أحد من اجل سامي او ثيللو

كات ـ لكني أتألم.

سامي ـ اذن فلتحل عليك اللعنة. من تظنين انك تخدعين. الى هذا الحد وصل تصورك بأني زوج مغفل زوج بائس مخدوع تهانينا ياسامي او ثيللو فانها تتألم من اجلك! مصدر الألم يتألم من اجلك. عظيم.

كات ـ اوه ياسامي، لا ادري ماذا حل بك.

سامي ـ جنون مميت. قوليها بصراحة مريرة أم انك ستستمرين على اللف والدوران.

كات ـ لكنك لست مجنوناً..

سامي ـ اذن؟

كات ـ انك تعب، وكدر لسبب أجهله كل الجهل

سامي ـ بل لسبب تعرفينه كل المعرفة.

كات ـ الرب وحده يعلم اذا كانت نواياي حسنة أم لا

سامي ـ لم تكن نواياك حسنة

كات ـ وكيف تعرف

سامي ـ عرفت وكفى

كات ـ ألا تخبرني ماذا عرفت، وممن عرفت؟

سامي ـ وما الحاجة الى اخبارك بما تعرفين. هل انا احمق مخبول

كات ـ لكنك لست مجنوناً . .

سامي ـ اذن؟

كات ـ انك تعب، وكدر لسبب أجهله كل الجهل

سامي ـ بل لسبب تعرفينه كل المعرفة .

كات ـ الرب وحده يعلم اذا كانت نواياي حسنة أم لا

سامي ـ لم تكن نواياك حسنة

كات ـ وكيف تعرف

سامي ـ عرفت وكفى

كات ـ ألا تخبرني ماذا عرفت، وممن عرفت؟

سامي ـ وما الحاجة الى اخبارك بما تعرفين . هل انا احمق مخبول

كات ـ لم اقل ذلك يا سامي . ماذا دهاك بحق السماء؟

سامي ـ لاتذكري السماء فانك ملوّثة .

كات ـ انا لن اسمح لك باكثر من هذا . انا خارجة (تهم بالنهوض لكن سامي يمسك بها)

سامي ـ اجلسي في مكانك حتى انتهي منك

كات ـ اذن فلنأخذ الامور باسلوب ملائم

سامي ـ اسلوبي يلائم ما قمت انت به وستيف والكلب القذر جورج اونيل

كات ـ كفى يا سامي، كفى. انك لم تعد تحترم شيئاً ولا تقدس شيئاً . .

سامي ـ ولماذا احترم شيئاً ليس محترماً أو اقدس شيئاً غير جدير بالقدسية . هذه فرصتك الاخيرة يا كات . يا كاتي اونيل ! صلي واطلبي الغفران من الرب ومن مخلصك يسوع فبعدها موتاً تموتين .

كات ـ اذن انا خارجة ولن اعود اليك

سامي ـ ستخرجين لا على قدميك الرشيقتين وانما على محفة . . جثة هامدة

كات ـ (خائفة) انك تخيفني حقاً . .

سامي ـ معك الحق، فانا يد الجلاد هذه الليلة بل هذا المساء .

كات ـ ان الجلاد اكثر رحمة منك فهو مجرد منفذ، لكنك تأمر بالقتل وتنفذه بنفسك .

سامي ـ ذلك هو انتقامي من السفالة . دماً دماً . أريد دماً (يخنقها عندما تحاول الوقوف صارخة، يغمى على كات فتسقط في الاريكة العريضة . يقف سامي محدقاً فيها لحظة ثم يتحول غضبه تدريجياً الى مرارة فحزن عميق وتكاد الدموع تسقط من عينيه) ابقي هكذا فتثيرين الرثاء بل وتقنعين حتى الشيطان برقتك وبراءتك وجمالك . . جمالك الذي قد يجعل شخصاً اخر غيري يرأف بحالك ويغفر لك خيانتك لكن لا انا، فأنا لن انسى لحظة ان هذا الجمال مدنس، وهذه الجميلة النائمة خائنة . خائنة لأفضل الرجال ولأكثر الناس حباً لها . آه ياللخيانة . تسقط المثل العليا كلها فجأة وتلطخ الضمير بالدم الفاسد، وانا فجأة اصبح قاتلاً، بل يجب ان اصبح قاتلاً لتحيا الفضيلة من جديد في هذه الدنيا الفانية (يهم بمواصلة خنقها لكنه يتردد)لأجلك للاخر . هذا كل مااستطيع ان اقدمه لك . . احتراماً لذكرى حبنا الطاهر الماضي (يذهب ليشرب المزيد من الويسكي) ثم تلمع عيناه ويتجه الى الهاتف فيدير القرص) اين ستيف؟ انا سامي أو ثيللو. متى خرج؟ سيأتي الى هنا؟ حسناً شكرا(يغلق المسماع) حسناً جدا!

■ المشهد السابع ■

(غرفة الجلوس في بيت سامي او ثيللو
كات، سامي، ستيف)

سامي ـ ستيف. ستيف العظيم. تفضل. اذا كان هناك انسان في العالم أحب ان اراه في هذه اللحظة فهو أنت! . انت ولا أي آخر في الكون كله. تفضل. . لقد جئتني بنفسك، فهل علي ان اقدم لك شكري. . ها؟

ستيف ـ (يجلس علي اقرب كرسي عميق)جئت مسرعاً. دعني على الأقل التقط انفاسي. .

سامي ـ بل سأزهق انفاسك

ستيف ـ سامي، ارجوك ياسامي. . بحق السماء اعطني الفرصة. اعطني. .

سامي ـ وهل اعطيتني انت اية فرصة

ستيف ـ اعطني لحظة لأقول كلمة . .

سامي ـ قلها، ولتكن كلمتك الأخيرة

ستيف ـ (يلاحظ كات في الاريكة) كات. ماذا حدث؟

سامي ـ (ساخراً بمرارة) يالروعة الحب! يالروعة الجريمة هذا إذا كان هناك في اية جريمة اية روعة.

ستيف ـ تتحدث عن جريمة؟

سامي ـ نعم. جريمة وخيانة

ستيف ـ جريمة وخيانة؟ ماهذه التسميات

سامي ـ ماذا تسميها اذن؟ خطيئة كبرى. اعتراف وتطهير؟

ستيف ـ ليس المهم ماالسميها. المهم الحقيقة

سامي ـ الحقيقة!

ستيف ـ اذا اعطيتني فرصة لأتكلم. . اذا اعطيت لنفسك فرصة. .

سامي ـ اعطيك فرصة لتهيء دفاعك

ستيف ـ ما حاجتي الى ذلك، وهل انا متهم بجريمة حتى اهيء دفاعي. .

سامي ـ نعم انت متهم

ستيف ـ انا سأتكلم اكراماً لك، لا لأني متهم أو مجرم، هذا اذا كنت كعهدي بك تحب الحقيقة حتى لو كانت مرة

سامي ـ اذن قلها، وقلها بسرعة. لن يقول أحد عن سامي او ثيللو انه يتهرب من سماع الحقيقة. . او بالاحرى الاعتراف.

ستيف ـ سمه اعترافاً. .

سامي ـ إذن فاسرع قبل ان تموت أشنع ميتة

ستيف ـ المسالة كلها تتعلق بحب. .

سامي ـ حب الساقطين والساقطات.

ستيف ـ لقد وعدت بانك ستستمع الى الحقيقة

سامي ـ ارجو ان تكون حقيقة

ستيف ـ بل هي الحقيقة الكاملة. أتريدها ام لا؟ اذن اقتلني اذا لم ترد والحقيقة بل اني سأقتل نفسي قبل ان تقتلني.

ماذا تظنني؟ اقل نبلاً منك؟!

سامي ـ لا تتحدث عن النبل

ستيف ـ بل اتحدث عن النبل وعن البراءة أيضاً. .

سامي ـ لا تتحدث عن البراءة. آمرك بذلك

ستيف ـ انك تجعلني اصمت. لن أضيف كلمة واحدة بعد الان.

دعنا نهتم بكاتي أولاً

سامي ـ دعنا نهتم بكاتي!؟ ولماذا ادخلتني معك في الاهتمام بكات. اشكر لطفك وشعورك الدافيء!

ستيف ـ انك داخل في الاهتمام بها شئت آم آبيت

سامي ـ ومن يأمرني بذلك

ستيف ـ يأمرك حبك لها

سامي ـ لم يعد في اعماقي غير الحقد والدم والموت.

ستيف ـ ليست هذه هي الحقيقة. إنك طيب في الاعماق ياسامي او ثيللو. .

سامي ـ لا اريدك ان تقوم باللف والدوران.

ستيف ـ لقد وعدت ان تسمح الحقيقة

سامي ـ وعدت، وعدت، لكن اين هي الحقيقة، هل هي حقاً عندك انت يايهوذا خائن المسيح. اعز صديق لي ولكات يخونني ثم يتحدث عن الحقيقة. اي حقيقة هناك غير هذه. .

ستيف ـ هناك حقيقة واحدة لا غير، لكنك لا تصغي. بحق السماء ياسامي عليك ان تصغي لا لمصلحتي ولا لمصلحة كاتي وحدها بل لمصلحتك انت ايضاً. .

سامي ـ آه سأكون شاكراً كما تريدني!

ستيف ـ انا لا أريد شيئاً. كات ستموت وانت لا تهتم بشيء. .

سامي ـ ولماذا اهتم بكات اذا ماتت. .

ستيف ـ لأنها ضحية.

سامي ـ جميل جداً. اذن فهي الضحية ولربما انت أو جورج اونيل كلكم ضحايا هذا المساء بل هذه الليلة، فماذا انا اذن؟ القاتل المجرم الخاطيء العظيم سامي او ثيللو؟

ستيف ـ انت ايضاً. ضحية.

سامي ـ لا تشفق. حذار من الشفقة، لشد ماكرهها وبالاخص في هذه اللحظات.

ستيف ـ انت ضحية مكيدة ـ قد تكون غير مقصودة ـ لكنها مكيدة أو سوء فهم لا ادري كيف حصل. .

سامي ـ أنا اقولها لك عندما تتآمر مع خونه ومن وراء ظهري، فتلك مكيدة ولا تسمية أخرى لها

ستيف ـ لكنها غير مقصودة.

سامي ـ اذن فقد اعترفت بانها مكيدة. لقد اعترفت

ستيف ـ انها مفاجأة لكنها اصبحت مكيدة. ولا ادري من نقل اليك صورة مشوهة عن اجمل مشروع؟

سامي ـ لا يهم من .

ستيف ـ بل يهم . فناقل الصورة المشوهة هو المذنب وهو الجدير بالعقاب .

سامي ـ إنها ليست صورة مشوهة .

ستيف ـ لكني أصر على القول : انها صورة مشوهة . انها ليست الصورة الجميلة الرائعة التي كان يجب ان تصل اليك .

سامي ـ إنك تظنني غبياً كما يبدو ياستيف هدسن . منذ متى صرت تظن صديقك سامي او ثيللو غشيماً ساذجاً .

ستيف ـ إنك تضع الكلمات في فمي .

سامي ـ لانها اساساً كانت ستصدر من فمك

ستيف ـ بل لن تصدر . كفى . دعنا نهتم بكات (يذهب الى الاريكة العريضة ويتفحص كات)

سامي ـ صرت طبيباً مداويا

ستيف ـ الأمر لا يحتاج الى طب . انها عانت من صدمة وبالراحة ستفيق . انه ذات صحة جيدة وشابة . .

سامي ـ نعم ، شابة مثلما انت شاب . . لا انا الاكبر منكما سناً قد يكون ذلك هو السبب ام ان السبب حنين اللون الابيض الى شبيهه

ستيف ـ لا تعذب نفسك ياسامي بحق السماء

سامي ـ اعذب نفسي وألتذ بذلك . قلها . قل اني اصبحت ماسودياً . .

ستيف ـ لم اقل عنك اي شيء . كفى ياسامي اعط لنفسك فرصة . .

سامي ـ الكل يتحدث عن الفرصة . فرصة حياتي كما قال توني ، وانت ايضاً تريد فرصة وكاتي ايضاً وابن الكلبة جورج اونيل سيريد فرصة حياته . الكل الا سامي او ثيللو

ستيف ـ (بشك وهدوء) كيف عرفت بالمشروع؟

سامي ـ اي مشروع

ستيف ـ مشروع انتاج مسرحية «ياغو»

سامي ـ وكيف عرفت بأني قد عرفت

ستيف ـ من تصرفاتك ومن سلوكك ومن كل شيء فيك . من الذي تراه قد سبقني باخبارك وانا ماجئت هذا المساء الامن اجلك . من اجل ان ابشرك بالاخبار المفرحة .

سامي ـ الكل يريد أن يقدم لي اخباراً مفرحة هذا المساء ! يالي من جاهل لم يحسن استقبال الأخبار المفرحة ! ستيف هدسن ، كفاك خداعا .

ستيف ـ لا تستعمل هذه الكلمة . خذ هذه النسخة من مسرحية ياغو . انها نسختك . لقد احضرتها معي . .

سامي ـ عظيم . صديق مخلص عظيم ! وزوجة مخلصة عظيمة ! وقواد مخلص عظيم . من تظنون انكم تخدعون . سامي او ثيللو؟

ستيف ـ وما حاجتنا الى خداع سامي او ثيللو

سامي ـ فعلاً . قد لا تحتاجون ، لكنكم فعلتم ذلك جميعاً ومعكم توني ، لكن توني غرين على انه مخنث قد اثبت انه اكثر منكم شجاعة فقد تكلم بصراحة . رمى الحقيقة المرة في وجهي . الحقيقة القذرة بصقها في عيني هاتين .

ستيف ـ اذن فهو توني غرين ، وجدتها .

سامي ـ ماذا وجدت؟

ستيف ـ انه توني . شوه الأمر أو تعجل اذا اردنا أن نحسن به الظن .

سامي ـ توني لم يتعجل ولا كان حسن النية ، لكنه كان أفضل منكم بكثير . لقد تأخرتم جداً ولم يكن أي واحد منكم حسن النية .

ستيف ـ بل حسنوا النية تماماً

سامي ـ ويهوذا؟ هل كان حسن النية عندما خان المخلص المسيح

ستيف ـ دعك من يهوذا ، ثم انت بالتأكيد لست المخلص المسيح

سامي ـ انا لم اقل اني المسيح

ستيف ـ لم يبق الا ذلك ! ماذا أبقيت؟

سامي ـ إني لن اعيش بعدها لأندم . لا تظنني غراً أو انانياً الى هذا الحد .

ستيف ـ اذن كفى ، ولنأخذ الأمور بالحب

سامي ـ حب؟ تتحدث عن الحب!

ستيف ـ نعم ، وكفى كراهية . لنتكلم كرجال . أنا لا أخاف منك حتى اكذب عليك . .

سامي ـ بل يجب ان تخاف مني

ستيف ـ ولماذا بحق السماء يجب ان افعل ذلك

سامي - لأنك ستموت رغم كل هذا اللف والدوران

ستيف - إنك تتحدث بغموض.

سامي - لا احب هذا. انت تتحدث مثل كات. انا لا أتحدث بغموض.

ستيف - اذن هو الويسكي

سامي - ياللجحيم. انت تتحدث مثلها تماماً. .

ستيف - لأننا نصف حالة واحدة الحقيقة نفسها

سامي - عجباً ايها الرب. .

ستيف - اصمت ياسامي، اصمت لحظة رجاء ها هي كاتي تبدأ بالعودة الى وعيها ياالهي حبيبتي كات. كات

سامي - (بسخرية) كات! حبيبك ستيف ياكات!. عودي الى وعيك بصورة كاملة. هل سمعت (بصوت أعلى) هل تسمعين؟

كات - ولماذا الصراخ؟ انك تمزق اعصابي. آه. رأسي. ستيف، لنخرج من هنا. أريد الخروج من هنا.

سامي - بل تبقين هنا ياكات

كات - (تعتدل في جلستها) لن ابقى هنا ياسامي. لقد اهنتني بما فيه الكفاية، ومرغت شرفي في الوحل انك لم تعد تحبني.

ستيف - ارجوك ياسامي. دعها تذهب معي

سامي - كيف؟ ماذا؟

ستيف - ارجوك ياسامي. أرجوك

سامي - لن اسمح بذلك

ستيف - (بمودة وابتسامة)سأتصل بك هاتفاً فيما بعد. ربما اخذها الى طبيب. اعتني بنفسك انت. الى اللقاء.

سامي - الى اللقاء (يخرج ستيف مع كات)

المشهد الثامن

(غرفة الجلوس في بيت سامي او ثيللو)

سامي لوحده

سامي - (بعد لحظة صمت) لم تبق الا أنت، فماذا ستفعل لنفسك بعد ياسامي او ثيللو؟ من الذي ستعاقبه. توني غرين؟ انه لا يستحق العقاب بالضبط. نفسي؟ كيف اعاقب نفسي. بقي حب في العالم وبقيت براءة؟ بقي النبل وبقيت القداسة؟ ابقي من يحبني رغم كل شيء؟ حتى كات لم تكرهني كانت حزينة لأني لم اعد أحبها. اي انانـي كبيـر أنـا. لقد انتصرت علي انتصرت على سامي او ثيللو واستعدت منه كات. هنيئاً لك بكاتي اونيل. ام تراني بدأت اهذي (يرمي بالزجاجة بعيداً فتتهشم.

لن يتفوق احد على سامي او ثيللو الا إذا اراد هو ذلك. إلا اذا مات. رحمه الله!. وأنا لم أمت بعد. انا عرفت واعرف كيف استفيد من الفرص بل حتى من اخطائي، كعادتي دوماً احولها الى امجاد. اذن هل هي فرصة حياتي قد جاءتني هذا المساء او هذه الليلة؟ فرصة حياتي: كما قال توني غرين هذا المساء وكما هو شعار الجميع في هذه الليلة. كأن الفرصة تأتي فيستفيد منها الانسان. (لحظة صمت)الفرصة لا يعطيها لنا أحد. انت تخلقها بنفسك (لحظة صمت) حسناً. حسناً جداً. لقد ادركت ياسامي وقبل فوات الاوان ان ليس هناك مكيدة ضدك ومن وراء ظهرك ولا توجد خيانة. الكل عملوا من اجل فرصة حياتهم ومن اجلك ايضاً فماذا تريد بعد ياسامي او ثيللو. لماذا بذل العرق والدم. اني ساخذ فرصة حياتي فأصبح الممثل العظيم الذي يطمح الناقد العظيم جورج اونيل ان اكونه انا زوج اخته الحبيبة كاتي، وسأعطي للاخرين نفس الفرصة. صديقي ستيف كمخرج شاب ليبدع في مسرحية جديدة. الشاب المجهول كاتب المسرحية الجديدة (ياغو) ليصبح شهيراً يتحقق طموح جورج اونيل ليكتب نقداً عظيماً عن عمل يحقق الأعلى في المسرح. والدراما. كاتي، حبيبتي كات لترضي طموحها ايضاً ولو لفترة من الزمن وتستفيد من كونها خريجة معهد الدراما. . قبل ان تصبح أما وعليها ان تربي الاطفال، وحتى توني. . توني غرين ليصبح من حقه ان يتكلم اوسع من حذائه. اذا اثبت انه موهوب فانه سيقوم بدور ياغو الجديد الناعم كالحية السام مثلها والى اخره والى اخره. . الخ (لحظة صمت)اذن فالنخب الاخير يكون نخبك ياسامي او ثيللو. نخب طموح سامي او ثيللو (يرفع الكاس)

ندوة النشر العربي المشترك

افاق ومنطلقات جديدة

■ حسب الله يحيىٰ



للفتــرة من ٨ ـ ١٠ أيلول ١٩٨٦ عقـدت في بغـداد «ندوة النشر العربي المشترك» والتي دعت اليهـا دار الشؤون الثقـافية العامة في وزارة الثقافة والاعـلام، وشـاركت في وقـائعها عدة دور للنشر في الوطن العربي، وعدد من الادباء والمترجمين والشخصيات الثقافية العربية.

ونـوقشت خلال النـدوة قضـايـا عديـدة وكان من اهمها مناقشة موضوع:

«جـدوى مشـروع النشـر المشتـرك في زمن الحرب» للدكتور محسن الموسوي،

و «الاهميـة القـوميـة لمشـروع النشـر المشترك» للاستاذ محسن خليل.

و «الكتـاب المترجم في اطـار النشـر المشترك» للدكتور سلمان داود الواسطي

و «البعـد الفلسفي للوحـدة الثقـافيـة العـربيـة والتحديات الراهنة» للدكتور باسل البستاني.

وقـدم د. حسين علي محفـوظ «نظرات وآراء في تحقيق التراث ونشره»

وتنـاول د. صادق الاسـود موضـوع «المثقف في موقع المسؤولية الثقافية وصنع القرار الثقافي».

وتحـدث د. جاسم محمـد جرجيس عن «واقـع النشر في دول الخليج العربي»

وعن ضرورة توفيـر الكتاب تحدث الاستاذ مطاع صفدي في الندوة تحت عنوان:

«ونحـو المكتـوب المفقـود» ونـاقش الاستـاذ عبدالجبار داود البصري موضوع:

«شرعية النشر المشترك»

في حين جاء حديث د. عبـدالاميـر الاعسم عن «رؤيـة القـارىء العـربي للنشـر المشتـرك وبنفس الاتجـاه تحدث الاستاذ واثق الدايني عن «اثر المعاصرة في ميول القارىء العربي واتجاهاته.

ويأتي انعقـاد هذه النـدوة، بعـد شهور قصيرة ومُكثفـة قطعتهـا دار الشؤون الثقـافية العامة ومنذ مطلع هذا العـام في تقـديم عدد كبيـر من الكتب المؤلفـة والمتـرجمة وهي كتب تؤكد على الثقافة الرصينة وتوصيلها الى القاريء العراقي اولا ومن ثم الى القـاريء العـربي عبر حركـة نشطـة في التأليف والترجمة والنشر والتوزيع..

وميـزة هذه العنـايـة بحركـة النشر متأتية من الـزمن الـذي يمـر به العـراق اليوم.. وهو يواجه العـدوان الايـراني المنشغـل بالجهـل والـدمـار والتفكير وفق مفاهيم سلفية متخلفة لم تعد تلائم منطق العصـر، ولا الـوعي الانسـاني الـذي فتح نوافذ رؤيته ليطل من خلالها على معطيات العقل البشري في كل مكان.

لقد توفرت للعراق قدرة مسلحة على التصدي للعـدوان من جهـة، وعلى بناء الانسان فكرياً من

جهة اخرى، مما يعطي للسلاح شرعيته في التوجه نحو كل ما من شأنه ايقاف حركة التطور وتعزيز الاستقلال السياسي والاقتصادي والثقافي . .

واذا كانت ندوة النشر العربي المشترك قد خرجت من نطاقها المحدود في تبادل الخبرات بين الناشرين العرب وعقد اتفاقيات بشأن طبع عدد من الكتب المؤلفة والمترجمة فأنها قد اخذت سبيلا جديداً نحو تعزيز الافق الثقافي العربي والدعوة الى ضرورة اشعاعه . . وبلورة اسس متينة يقوم عليها هذا المشروع الثقافي الهام. لقد وجدنا وعبر متابعتنا لصناعة الكتاب العربي، ان عدة دور للنشر تنشأ في هذا القطر العربي او ذاك . وتبدأ بمسار حثيث، ثم سرعان ما تكبو بعد نشرها لعدة كتب مما يضطرها للتعاون مع دار نشر اخرى لاصدار كتاب معين، ثم يضعف المشروع بسبب سوء التوزيع غالباً او ندرة الكتاب الجيد الذي تحرص دار النشر على العناية به، غير ان هذه العناية الدقيقة باقامة مشروع للنشر العربي المشترك تعد خطوة اولى من حيث ضخامته وتوزعه على نطاق الوطن العربي . .

ان حرصنا على ان يكون هذا المشروع الثقافي العربي المشترك مشروعاً له قواعده ومنطلقاته يجعلنا نؤكد على ضرورة التدقيق في اختيار الكتاب المزمع نشره . . وعدم التساهل في طبعة لمجرد انه كتاب عربي . فمن الكتب العراقية الجيدة ما يفوق مثل تلك الكتب ويعطيها ابعاداً وطنية وقومية وانسانية . .

كذلك يهمنا ان تكون هناك اتفاقيات مشتركة مع دور النشر العربية على ظهور بعض الكتب بطبعات اولى من العراق او من اقطار الوطن العربي، ذلك ان اولوية نشر كتاب مهم يعطي لدار النشر اهمية في حرصها على انتقاء ما هو جيد ورصين لقرائها، وبالتالي تتوطد علاقة تلك الدار بالقارىء ويصبح متابعاً لمنشوراتها.

ان الاهداف التي احاطت اعمال ندوة النشر العربي المشترك ظلت اهدافاً حرص الجميع على تأكيدها . . ولكننا لم نجدها متبلورة تماماً في اتفاق يحدد سماتها ويرسخ منطلقاتها مستقبلياً . . بحيث تتجاوز تلك الاصدارات ـ على اهمية عدد كبير منها ـ الى اصدارات جديدة من الكتب التي تؤكد حرص العراق على تقديم مادة ثقافية رصينة وفاعلة . . تسهم في بناء العقل وترسم خطى المستقبل السعيد للأنسان العربي . ومثل هذه الندوة . . لايمكن ان تأخذ اهميتها ومداها العميق مالم تحدد لها ابعاد ومسارات تسير وفق برنامجها، وتعمل على اتخاذ كل السبل التي تكفل للعقل ان يكتسب المعارف وان يرى من خلالها سبيله لمعانقة الحياة وتحديد معالم مسيرته المستقبلية .

الندوة بعدئذ . . ندوة كانت تسعى وبشكل نبيل لتوحيد الجهود الثقافية العربية، من اجل تقديم كتاب جاد لقارىء جاد فعلا . .

■■

«زفة عرس»... بالاكراه

لااعلم ان كان التعامل مع الفرق المسرحية في المحافظات . . تعاملا من الدرجة الثانية . . ام لا؟

الا انني اؤكد على ان هذا التعامل الغريب موجود فعلا وأدلل عليه بعرض مسرحية «زفة عرس» لفرقة نينوى للتمثيل التي تم عرضها في الموصل مؤخراً تأليف : فاضل صبار، اخراج : جلال جميل . النص فقير . . فقير في افقه ومعالجته وتصوراته ولغته . . ولا يستأهل اطلاقاً اشغال فرقة مسرحية كاملة به، ولا مخرج شاب متفتح مخلص لمهماته الفنية .

النص ـ كمعظم النصوص العراقية الراهنة التي تتكىء على الماضي دون ان تعرفه معرفة اصيلة، ولا تعرف ما الذي تنشده من خلال اهتمامها بذلك الماضي عبر طرحه في حاضرنا .

فاضل صبار ـ كاتب النص ـ يقدم حياً شعبياً يضم نخبة من السكان المتآلفين المتسامحين مع بعضهم، ويفاجأون بواقع جديد يقلقهم . . حيث تتم اجراءات لهدم الحي وانشاء عمارات سكنية جديداً بديلا عنه . . مما يجعلهم يشعرون بانهم سيتفرقون ثم يتحول هذا الشعور الى اقتناع بان

تلك الاجراءات جاءت لصالحهم ومن اجل تطوير حياتهم . .

والمسألة الاهم التي تلغي هذا النص وتجعله عاجزاً عن الوقوف فوق خشبة المسرح كونه يتدنى عن الواقع ، بمعنى ان الواقع يتجاوز بدلا من ان يكون هو سباقاً الى اكتشاف المستقبل . . فنحن نرى بان الجميع ينشدون مثل تلك الاجراءات كونها تقدم لهم تعويضات مادية جيدة ويستطيعون من خلالها اختيار اماكن افضل للسكن . .

ووفق هذه الحقيقة يتخلف هذا النص عن متغيرات الواقع ، ويصبح بالتالي مجرد انشغال عابر للعاملين وللجمهور معاً . . وهو كذلك نص يدعي لنفسه التعبير عن هموم انسانية في حين نجد تلك الهموم تتجه على نحو آخر ، يختلف تماماً عن ذلك (الهم) الذي قدمه (المؤلف) ومثل هذا النص يجعلنا نتساءل عن الهدف الذي كانت تتوخاه فرقة نينوى للتمثيل من تقديمه ، ولماذ سكت اعضاء الفرقة عن نص هابط ، رشحته المؤسسة العامة للسينما والمسرح ليكون ضمن انتاجها؟

ولا اعتقد تماماً بان قول اوجين دلاكروا القائل : «ان اختيار الفنان لموضوعاته الفنية يكاد يكشف لنا عن طبيعة شخصيته» ينطبق على العناصر الفنية التي قدمت هذا العمل ، لالتصاقي بهم ومعرفتي بانهم ينشدون الكمال في كل عرض يقدمونه . .

ووجود فنان مسرحي من طراز شفاء العمري ، رافض لكل نص لايغني المشاهد . . جدير بالاحترام ، ومثله عدد ليس بالقليل من فناني نينوى . . الا ان «زفة عرس» خروج غير مألوف على فنانين ظلوا الى وقت قريب يبذلون جهوداً استثنائية نبيلة من اجل تقديم مسرحيات ترقى بذوق الجمهور . .

ان التزام الفرقة والعاملين فيها بتقديم نص مشلول من هذا النوع ، جدير بالمناقشة ، وحري بمؤلفه ان يعيد النظر في كتابته للمسرح مستقبلا . . والا كان قد تخلف عن مسيرة الحياة وجعل من الكتابة عملية خائبة غير جديرة بالانتباه .

«زفة عرس» زفة ليست للفرح المقنع ، وانما للفرح الذي يفتعل الاقناع ، يفرضه فرضاً من خلال عرس لم نحس بلمساته ولا بسعادة اناسه . . وانما بالفرضية التي ظل المخرج تائهاً فيها ، كونه لم يتلمس شيئاً من نص مدون ، ولم يمنحه بالتالي ارادة ان يجتهد الاضافة والتغيير . .

وانعكست هذه الحالة بالنتيجة على اداء الممثلين والممثلات . . فقد كانوا جميعاً في حالة تشنج واندفاع وصرخات ومبالغات . . وقد استعان المخرج بشخصية قميئة لاداء موقف راقص لاضحاك الجمهور على خلقة ليس لصاحبها تدخل فيها ! ! وبذلك قتل جمالية الرقص وجعله حالة هجينة سمجة !

ان وجود عناصر فنية من بينها : علي احسان الجراح ، سوسن وسندس سيف الله ، صبحي صبري ، يوسف سواس ، عصام عبدالرحمن . . وغيرهم . . كان من شأنها ان تقدم عرضاً مسرحياً مجدياً لمخاطبة الناس على عكس «زفة عرس» التي لم تكن زفة ناجحة بكل الاحوال . . وانما «عرساً» مثيراً للضجر لاغير . .

النقد الادبي في المهجر

■ علي حداد

لم يكن أدباء المهجر مجموعة أدبية طارئة ، ظهرت في مرحلة ما من مسيرة الأدب العربي الحديث . بل لقد كانوا تيارا أدبيا فاعلا ومدرسة لها خصائصها التي امتد تأثيرها لتعطي صورة جديدة ، ونقلة تضاف الى النقلات النوعية الفاعلة في مسيرة أدبنا العربي .

ولم يقف تأثير أدباء المهجر عند حدود مرحلتهم ، بل تعدى ذلك الى مراحل لاحقة ، لاسيما أنهم قدموا عطاءا ادبيا جديدا بتوجيهاته ، وطرائقه في التناول والمعالجة ، وفي الاغراض والمضامين ، وفي طبيعة التعامل مع اللغة ، بما ارسى اسسا واضحة للمذهب الرومانسي في الادب العربي .

ولقد كثرت الدراسات والبحوث التي تناولت الأدب المهجري وأعلامه ، سواء كانوا مجتمعين أم على نحو خاص بكل منهم . وانصبت عناية اكثر من باحث على دراسة مؤلفاتهم التي أعيد طبعها لأكثر من مرة ، وما حوته من أدب له خصائصه التي تستوجب العناية الخاصة والتتبع والاستجلاء .

غير ان جانبا هاما من عطائهم لم تقع له مثل هذه العناية وذلك الاهتمام من لدن الباحثين والنقاد ، وذلك هو الجانب النقدي من عطائهم الذي حوته بعض مؤلفاتهم أو حملته الصحف والمجلات التي اصدروها او كتبوا فيها .

وقد انتبهت الباحثة «علية جاسم النجار» الى هذه المسألة فجعلتها موضوع اطروحتها التي قدمتها لنيل درجة الماجستير في اداب اللغة العربية من كلية الاداب في الجامعة المستنصرية . وناقشتها فيها لجنة علمية مؤلفة من الاساتذة : الدكتور رزوق فرج رزوق «رئيسا» ، والدكتور رؤوف الواعظ (عضوا) والدكتور عناد الكبيسي (المشرف) عضوا .

جعلت الباحثة عملها في اربعة فصول سبقتها مقدمة وتمهيد ولحقتها خاتمة . وفي المقدمة حددت الباحثة منهجها القائم على رؤية نقدية تحليلية تعنى بالموقف المميز للأديب المهجري ، وطبيعة فهمه للعملية الابداعية اولا ، ثم تعبيره عن هذا الفهم من خلال مايقدمه من ادب او مايتعرض اليه من

مسائل نقدية . وفي التمهيد انصب حديث الباحثة عن ظاهرة الهجـرة التي كانت صفـة لهـذا الأدب العـربي ، متقصية اسبابها، وساعية الى الاجابة عن سؤال هام في هذا الأمر يبرز من خلال وضـوح هذه الظـاهـرة (الهجرة) في بلاد الشام اكثر مما عداها من الاقطار العربية . ثم تابعت الباحثة هؤلاء العرب المهاجرين في مهاجرهم ملاحقة جوانب من شؤونهم في تلك البـلاد القصيـة التي سكنـوهـا، وكيف كانـوا يعبرون عن خصائصهم القومية في ظل مجتمعات جديدة وجدوا انفسهم داخلها، ومـا مارسوه من اعمال ومهن . ووسائل تعبيرهم عن نشاطـاتهم الاجتماعية والثقافية، والجمعيات التي أسسوها، وصحفهم ومجلاتهم التي ظلت خيط الانشداد الحميم مع وطنهم الأم . معبرين من خلالهـا عن ارتبـاطهم الأصيل بها ومتفـاعلين مع المجتمعـات الجـديـدة بمـا هيأ لهم ان يكونوا حالـة ثقـافيـة وأدبيـة جديـدة، من خلال ظهـور مجموعة من الادباء الذين أخذت اسماؤهم تتردد بصوت متعال، ليس في المهـاجـر فحسب بل وفي الاقطـار العربية التي تفصلهم عنها مساحات شاسعة من البحار والمحيطات .

لقـد تابعت الباحثة هذا الامر بتقص تاريخي عميق لتنتهي عنـد قيـام نمطين من الادب والنقـد المهجري ، وفي المهجر الشمـالي (امـريكـا الشمـالية) وعبر عنه أدباء الرابطة القلمية جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة ونسيب عريضة وغيرهم . والمهجر الجنوبي وعبر عنه ادباء (العصبة الاندلسية) .

وفي الفصـل الاول سعت البـاحثـة الى تلمس المصـادر الثقـافيـة والفكرية لأدب المهجر لاسيما من كان له نصيب في النقـد الادبي ، فرأتهـا في ثلاثـة مصـادر : ألادب العـربي القـديم، والثقافة المسيحية، والاداب الاجنبية . وقد افاضت في الحديث عن طبيعة تاثير كل مصدر منها، وافاق هذا التأثير ونتائجه وانعكاساته في ادبهم ونقدهم .

اما الفصل الثاني ، وهو المحور الرئيسي لعملها الاكاديمي هذا، حيث وضعت فيه جهدا رصينا، فكان منصبا على دراسة النقد الأدبي عند أدباء المهجر . وقد قدمت له الباحثة بمبحث صغير ولكنه مركز عن النقد العربي عبر عصوره السابقة . وحين درست النقـد الأدبي عنـد المهجرين رأت أنـه لم يرق الى مستوى عطائهم الابداعي بسبب قلة النقاد في هذه المدرسة ، وكـون معظمهم لم ينظر الى النقـد بوصفـه حالة منفصلة عن العملية الابداعية التي مارسوها . فكانوا أميل الى التعبير الفني عن ارائهم فيما يكتبون، تاركين التنظير لذلك جانبا .

وفي ملاحقـة تاريخيـة لعطائهم النقـدي رأت البـاحثـة ان (الغـربـال) لميخـائيل نعيمة هو اول عمل نقدي لهم . وفضلا عن كونه قد حوى اول مقالة نقدية لأحد اعضاء الرابطة القلمية وهـو نعيمـة، التي جعـل عنـوانها (أخماس واسداس)، وكان تاريخهـا (١٩١٢)، فأن (الغـربـال) الذي صدر عام ١٩٢٢، يعد ثاني كتاب ادبي نقدي في تلك المرحلة من تأريخ الادب العربي الحديث، بعد كتاب (الديوان) للعقاد والمازني . وقد حوى الغـربـال على نوعين من المقالات النقدية : نظرية وفيها يوضح صاحبه مفهومه الخاص، ومفهوم أدباء الرابطة القلمية، للنقـد ووظيفتـه، وتطبيقيـة حاول فيهـا توظيف النقـد النظري السابق وتطبيقـه على نصـوص أدبيـة معينة . اما أدباء المهجر الجنوبي فكـان كتـاب شكـر الله اكبر (المنقار الاحمر) بداية ماقدمه أدباء العصبة الاندلسية من مقالات نقدية . وفي مقارنة بين الاراء النقـديـة للمهجـرين، لاحظت البـاحثـة ان ادبـاء المهجـر الشمـالي أكثر تحـررا وثـورية من الجنوبيين، الامر الذي نلمسه في مدى ماتركه الادب المهجري الجنوبي .

وتـوصلت البـاحثـة الى ان النقد المهجري عامة لم يخرج عن كونـه نقـدا تأثريا انطباعيا، يعتمد الناقد فيه على مايصنعه الاثـر الادبي من ردود فعـل شعـورية ونفسية بمعزل عن الكثير من القواعد الموضوعية . وهو لصيق بالاتجاه الأدبي لدى أدباء المهجـر، اذ كان ذلـك الادب هو الصـورة التطبيقية لمواقفهم النقـاديـة التي عبـروا فيهـا عن ثورتهم على الكثير من القوالب الأدبية التقليدية . الامر الذي قاد في النهاية الى ان يصطدموا بأصحـاب المـواقف المتشـددة من النقـاد الذين يرفضون كل خروج على القواعد النقدية الموروثة .

امـا الفصـل الثالث فدار الامر فيه على موقف ادباء المهجر من الشعر وارائهم في طبيعته وافاقه وقد تطرقت الباحثة في هذا الفصـل الى مفهـومهم للشعـر ووظيفتـه، لاسيمـا انهم يرون للشعـر رسـالـة انسانية كبيرة، ويرفعونه فوق كل الفنون الادبية في مكانته ومقامه، ويضعـون الشاعر في مرتبة انسانية سامية . ولم تكن اراؤهم في الشعـر، على ماترى الباحثة، اغراقا في النـزعة العاطفية الجامحة او التباهي بالذات . بل كانت قائمة على وحـدة المضمـون النفسي والشكل الفني . ولهـذا لم يكن الشـاعـر عنـدهم فيلسـوفا او باحثا علميا، وانما فنانا ينظر الى جوهـر المـوجـودات من خلال بصيرته التي تعكس مافي نفسه على الاشياء، ومن هـذا فهم لم يفصلوا بين الفكر المجرد والعاطفة .

وخصصت البـاحثـة الفصـل الـرابع لدراسة الأسس الفنية في النقـد الأدبي المـهجري، متمثلة في الخيال والصورة واللغة . رأت البـاحثـة ان أدباء المهجر قد حطموا في مفهومهم للخيال الادبي صورة التعبيـر التقليـديـة، وحـرروا الخيال من تقاليده القـديمة الموروثة . ويبدو ذلك واضحا نظريا في ماكتبه نعيمة في هذا المجـال، وتطبيقـا في الاعمـال الأدبية لجبران . وفي موقف أدبـاء المهجـر من الصـورة تمثـل عمق التجـربـة التي خاضهـا كل منهم، وكـان وجودهـا في اعمـالهم يمثـل البعد الحقيقي للمشـاعـر الانسانية التي اسهمت في تشكيل ملامح الصـورة الفنية في ادب المهجر . هذه الصورة التي كانت لها روابط عميقة بحياة الأديب المهجري ، جعلتها تظهر عند كل أديب منهم بشكـل جلي ، وصـورت الاتجـاه الـروحي الـذي تصدر عنه احاسيسهم ، ممتزجة بالنزعة الرومانسية التي تبناها هؤلاء الأدباء .

وكـانت اللغـة العـربيـة ، وهي عنوان الادب المهجري وهويته القـوميـة ، سر ترابـط اولئـك الأدبـاء فيـمـا بينهم ، والـوشيجـة المقـدسـة التي تشدهم الى وطنهم ، وتعبيرا عن اعتزازهم هذا قام معظمهم بتجـربة ماكتبوه باللغات الاخرى الى العربية . غيـر انهم لم يهتمـوا باللغـة من حيث تعلق الأمر بأصـولهـا النحـويـة والصرفية قدر عنايتهم بصدق الاديب في الابانة عن مكنـونـات نفسـه وعـواطفه ووضوح الحس الجمالي ، ولذلك كان ميلهم الى بسـاطـة اللفظـة وسـلاسـة العبـارة الى جانب الصـدق الفني للمعنى . وتطـرقت البـاحثـة الى مأخـذ ادبـاء المشـرق ونقـاده على المهجرين في موقفهم من اللغة لاسيما اراء طه حسين والعقـاد والـرافعي ، في اتهاماتهم لهم بضعف اللغـة وسـوء استخدامها . وقد حاولت الباحثة دفع هذا الاتهام عنهم ، عاذرة اياهم ببعدهم عن موطن اللغة والتماس اليومي معهـا . وانتهت عنـد الحديث عن موقفهم من العامية ، متخذة من موقف ميخـائيـل نعيمة في هذه القضية مثالا للحديث عن تفضيلهم للكتابة بالفصحى ورفضهم للعامية .

وبعد . . فقد بذلت الباحثة جهداً أصيلاً وأبدت في دراستها قدرات علمية في البحث والتقصي واحاطت بمصادر موضوعها ومراجعه على نحو اشاد به الاساتذة المناقشون . غير ان اللافت للنـظر أن العنـوان الذي اختارته كان اوسع مما انصبت عليه دراستها فعلاً . فهو يشير الى النقد الادبي عند ادباء المهجر، في حين ان فصول الدراسة كلها اهتمت بنقد الشعر عندهم . ولم تمنـح مثـل تلك العنـاية لارائهم في القصـة او الـروايـة او المسرحية ، او ماسوى ذلك من الفنون الادبية . ولعل مرد ذلك ماوجدته الباحثة عند المهجرين من اهتمام نقدي إنصب معظمه على الشعر دون سواه . كما ان المدار الاوسع للدراسة كان منصباً على ماكان للمهجرين الشماليين من نقد اكثر من شموله للنقد في كلا المهجرين . وقد اجابت الباحثة عن ذلك في المقدمة ، حيث ذكـرت ان بحثهـا كان في بدايته مقتصرا على النقد في المهجـر الشمالي وحده، ثم طولبت بتوسيعه ليشمل المهجرين الأمـر الذي وضعها امام حالة من المعاناة الواضحة في ربط جوانب هذا الموضوع المتعددة .

ويلاحظ أيضاً ان لآراء جبران ونعيمة النقدية المكانة البارزة في فصول الدراسة . وقد انتبهت الباحثة الى هذا الامر، فبررته بكون هذين الأديبين اكثر المهجرين انتاجاً واستمرارية وملازمة للعملية الأدبية والنقدية . وهما رائد الثورة على القديم ومعارضة الاتجاه التقليدي المحافظ، مما جعلهما يأخذان مساحة كبيرة في النقد الأدبي لهذه المدرسة .

موسيقى عراقية في برلين

■ مرتضى الشيخ حسين

فن الغناء والموسيقى من المعايير المهمة التي تعكس مستوى تطور المجتمع وحضارته والعراق الناهض بدأ في السنوات الاخيرة يشيد دعائم تقدمه الادبي والعلمي والفني تمشياً مع بنائه الصناعي والاقتصادي والخروج بأسرع ما يمكن من اعباء التخلف الثقيلة التي اغرقه بها الاحتلال العثماني الذي خيّم عليه قروناً طويلة غير أن اعباء ذلك التخلف لا يمكن القضاء عليها بفترة وجيزة رافقتها معاناته من ظروف حرب مدمّرة يخوضها بأقصى عزائمه الكبرى وهو من خلالها يواصل البناء بيدين قويتين، يد تقاتل ويد تشيد وتبني. ومن مظاهر هذا البناء تطويره الجوانب الحضارية المتمثلة بالفن والثقافة بشكل مرموق يصح ان يكون الاساس في تقدم ارقى وارفع في هذا المضمار

ان الفن الغنائي والموسيقى أسوة باركان البناء الاقتصادي والاجتماعي يمر في هذه المرحلة بصراع بين التخلف والتقدم من اجل القضاء على التخلف. فبينما نرى كثيرا من الحاننا الموسيقية والغنائية تعاني التخلف باسلوبها ورتابتها وروحها ومعانيها ونبراتها الحزينة وما تسبب من كآبة للنفس وانهاك للاعصاب والتعبير عن الميل للبكاء والانين والشكوى من العذاب خاصة في علاقات الحب والتعامل بين المرأة والرجل والتعبير عنها بكلمات ساذجة ومبتذلة وتافهة مشحونة بالتخاذل والانهيار النفسي نرى الى جانب ذلك اغاني وموسيقى طموحة مشبعة بالفرح والشجاعة والامل والحماس لمثل أعلى وقيم اسمى وتطلعات أبهج. ومثال على ذلك الموسيقى التي يقدمها الفنان العراقي الكبير منير بشير وهي قمة فنية حضارية تسامت على موسيقى الحزن والكآبة والانهيار النفسي والعذاب الروحي والتلذذ بالألم.

صحيح ا ن الغناء والموسيقى يعكسان واقع المجتمع واسلوب الحياة ولكن المطلوب من الفن ان لا يكون مجرد صورة للمجتمع وواقعه وانما ان يتغلب على سلبيات ذلك الواقع برفع مستوى الاذواق وتطوير المطامح والتطلعات والتصورات والالهام بالعزم من اجل تقدم ارفع وحياة أسمى. فللفن رسالة مقدسة مهمة يفهمها الفنان الاصيل بما لا يفهمها الفنان الساذج غير المدرك لأهمية الفن وخطورته ورسالته التي تساهم في التربية النفسية والاخلاقية والعاطفية «والالهام بروح التفاؤل والطموح والارتقاء نحو اهداف بعيدة.

ان الموسيقي او المغني الاصيل الواعي ليس ببغاء يقول ما قيل له اومجرد آلة نقل واستنساخ لصورة المجتمع وانما هو فوق ذلك اذ يتسم بالابداع والخلق والتطوير لمعاني وعواطف ومعنويات تشجع الطموح للقضاء على السلبيات الاجتماعية والصعود بايجابيات الواقع الى آفاق أعلى حين يصغي المستمع المدرك باذن واعية ودراسة لفن الغناء والموسيقى العراقي بشكل خاص واغاني وموسيقى البلدان العربية وغير العربية المجاورة يجد ان الحانها مستمدة من اسلوب تراتيل المآتم ومحافل التعزية لا تختلف عنها بشيء في الرتابة الحزينة المملة والتعبير عن الأسى وقد تغلغل هذا الاسلوب ومد جذوره قرونا طويلة في اعماق نفوس واذهان عدد كبير من الجماهير شاملا الفنانين الارتجاليين غير المسلحين بوعي لواجب ورسالة الفن. وهذه الظاهرة السلبية تحتاج الى مزيد من بذل الجهود المخطط للقضاء عليها باعداد مدارس خاصة لتطوير التلحين الغنائي والموسيقي واختيار

النصوص الجيدة في الالفاظ والمعاني وعدم تركهما اللارتجالي والعفوية من قبل من نسميهم بالفنانين «الشعبيين» ممن لا يمثلون مطامح الشعب والنهوض بها.

• ولاشك ان في وزارة الثقافة والاعلام في لعراق ومعهد الفنون الجميلة والمؤسسات الموسيقية الاخرى مسؤولية تطوير الفن مما جعل جوانب في فن الموسيقى والغناء ترتقي وتبرّز ناحية ايجابية في هذا الحقل الحضاري حتى اصبح هذا التطوير موطن اعتزاز وفخر يرفع من شأن العراق ومسيرته التقدمية.

وقد وجدنا ذلك الجهد الذي تقدمه عدة فرق غنائية وموسيقية من روائع فنية اصيلة تتصف بالابداع والتسامي. ومثال مهم على ذلك موسيقى منير بشير وفرقة الايقاعات العراقية التابعة لوزارة الثقافة والاعلام وقد حلت هذه الفرقة مع منير بشير في برلين عاصمة المانيا الديمقراطية مؤخراً فقدمت فيها اسوة بما قدمت في اقطار اخرى روائع في العزف كانت بحق قمة في اللحن والعزف الموسيقي. ففي امسية اقامتها السفارة العراقية في برلين اصغى عدد من الالمان والسفراء العرب وقسم من العرب القاطنين في برلين الى هذه المعزوفات بكل حواسهم فحلّقت بهم في آفاق عجيبة مليئة بالاحلام الجميلة والنشوة الساحرة.

كانت تلك المعزوفات على هذا العود المصنوع من خشب لاحياة فيه واوتار خالية من الحس تتدفق تحت انامل الفنان المبدع منير بشير بروح زاهرة وحس مرهف وحياة مفعمة بالوان البهجة والسرور والطموح والتطلعات الى ماهو اسمى حياة الانسان من رغبات واشواق للسلم والدعة والاطمئنان النفسي والتعالي على الآلام والمساوئ النفسية والاجتماعية.

وفي فصل لاحق رافق الحان العود عزف فرقة الايقاعات على الطبلات والناي المؤلفة من العازفين المبدعين سامي عبدالاحد وجبار سلمان احمد وعلي اسماعيل جاسم وعبدالكريم هربود جاسم واحمد هربود جاسم. فكان العزف سحراً مدهشاً تهفو له القلوب وتترنم به النفوس بما فيه من رقة وعذوبة ودعة وتدفق في صور البهجة والفرح ونشوة التفاؤل.

وبعدئذ عزف كل من اعضاء فرقة الايقاعات عزفاً منفرداً كلٌ على آلته فكانت اصابع كل منهم تتدفق حياة وحساً عجيباً مليئاً بالخلق والابداع.

لقد كانت معزوفات منير بشير وايقاعات الفرقة قصائد شعرية جميلة ورقيقة من قصائد الحب والجمال. فما اعجب قدرة المواهب الخلاقة الاصيلة على الابداع حين تطلق لها حرية الابداع كما انطلقت لهؤلاء الفنانين العراقيين وامثالهم. لقد كانت هذه الموسيقى العربية النابعة من العراق مثالا للاصالة الفنية لا للانسان العراقي وحده وانما لكل انسان حضاري في العالم. فهي مقبولة، يتجاوب معها الذوق الفني في اوربا وغيرها كما لاحظت هذا الانطباع لدى الالمان ممن حضر هذه الحفلة العراقية في برلين. انها تصح ان يقال عنها موسيقى عالمية تثير الاعجاب حتى خارج الحدود العراقية والعربية والشرقية لأن فيها اصالة وادراكاً لرسالة الفن التي تستحق الخلود مادامت تخدم الانسان وتقيم جسور الحب بين الافراد والشعوب. ■■

مهرجان جرش الخامس للثقافة والفنون

الاردن
من
محمد الظاهر

السمة المميزة لمهرجان الشعر في جرش لهذا العام، انه كان مهرجاناً غنياً بالاسماء، فقيراً بالابداع، فقد شاركت في هذا المهرجان كوكبة من الشعراء العرب هم: يوسف الصائغ، د. علي جعفر العلاق، من العراق، وعلي الجندي، ممدوح عدوان، وعمر الفرا من سوريا، واحمد سويلم، فاروق شوشة، محمد ابراهيم ابوسنة واحمد عبد المعطي حجازي من مصر، وعبدالله الفيصل، محمد الحربي، وعبدالله الصيخان من السعودية، وحبيب الصايغ من الامارات، وخالد سعود الزين من الكويت، والمنصف الزغني والمنصف الوهايبي من تونس، وعلي عبدالله خليفة من البحرين، ومحمد علي شمس الدين، حسن عبدالله، وشوقي بزيع من لبنان، اضافة الى مجموعة من الشعراء من الساحة الاردنية، نذكر منهم: ابراهيم نصر الله، يوسف عبدالعزيز، يوسف ابولوز، عمر شبانه، عبد الرحيم عمر، خالد المحادين، احمد المصلح، محمد الظاهر، وغيرهم.

● لقد اعطى هذا المهرجان، بصورة اوباخرى، صورة عن التحولات التي حصلت في حركة الشعر الحديث، خاصة التحولات التي حصلت بعد السبعينات ويمكن القول ان هناك تنويعاً داخل هذا التيار الشعري، واستطاعت هذه الاسماء ان تقدم الجو العام للقصيدة العربية الجديدة التي يكتبها شعراء السبعينات في الوطن العربي، والقصائد التي قرأها هؤلاء الشعراء تعطي انطباعاً عن القصيدة العربية الحديثة كونها ما تزال تحاول تطوير ذاتها داخل اطار الغنائية.

● فمن داخل الغنائية تنفجر القصيدة، رغم ان هناك مؤشرات في القصائد التي القيت عبر محاولات لكسر هذه الغنائية من داخلها والتنويع عليها، بادخال عناصر درامية، او استخدام تنويعات عروضية داخل البحر الواحد، وذلك من اجل الافلات من أسر الرقابة الذي وقعت فيه القصيدة العربية الحديثة.

● وقد اشتمل المهرجان على ثلاثة مستويات شعرية: المستوى الاول، هو الشعر الذي يقع خارج الزمن وتمثل في القصيدة العمودية المنهكة، باستثناء قصائد الشاعر عبد الله البردوني، والمستوى الثاني هو القصيدة الحديثة المركبة الفنية بصورها ورموزها والمستوى الثالث هو القصيدة السياسية التي حاولت رسم الواقع السياسي العربي.

لقد سرق المنبر الامكانيات الفنية للشعراء، وآثروا ان يخرجوا قصائدهم السياسية المباشرة، التي تفتقد الى الجوانب الجمالية، ولم ينج من هذا الفخ سوى مجموعة قليلة من الشعراء هم: يوسف الصائغ، وعلي جعفر العلاق، بلند الحيدري، محمد علي شمس الدين، حسن عبدالله، شوقي بزيع، المنصف الوهايبي، ويوسف ابولوز، أما بقية الشعراء فقد آثروا الانسياق لرغبة الجمهور وتقديم القصيدة المنبرية التي لاتعبر عن تطورهم الشعري.

● لكن اهم ظاهرة من ظواهر هذا المهرجان، هي ظاهرة اقامة الندوات المتخصصة، التي اقيمت حول ثلاثة من الشعراء العرب الراحلين، وهم بدر شاكر السياب، أمل دنقل، ومصطفى وهبي التل، وبالرغم من المآخذ الكثيرة على هذه الندوات التي عقدت بشكل عشوائي، ودون تنظيم او تخطيط مسبق ولو انها كرست ونظمت بشكل لائق لشكلت ظاهرة شفافية مهمة.

● الندوة الاولى كانت حول الشاعر العراقي بدر شاكر السياب، وتحدث فيها كل: من يوسف الصائغ، د. علي جعفر العلاق، بلند الحيدري وعبدالرزاق عبدالواحد.

● ابتدأ الشاعر يوسف الصائغ الحديث فقال:

- من صوت هذا الشاعر الكبير، الذي سمعنا له مقاطع من قصائد قليلة، وانتبهتم كم مرة يتردد في شعره اسم العراق، انني لأتساءل بخشوع، ترى ماذا كان سيقوله السياب، لو كان الآن بيننا حاملاً حبه للعراق، ووعيه بما يجري في بلده الحبيب، حيث يهرق الدم العراقي بمجد دفاعاً عن حدود حبه وبيته وبستانه ونخلته.

● سيقودنا ذلك الى تأمل السياب كأنسان، مليء بالشعر، وسنجد ان العوامل التي تجعل من السياب انساناً شاعراً، تتداخل فيما بينها وتصنع هذا النسيج الذي يسيطر بنفوذ كبير على عواطفنا وافكارنا، فنرى السياب السياسي والمفكر، ونراه المتعطش الى المرأة والحب. ونراه المذهول امام الموت ونراه خلال كل ذلك المشغوف بالحب والشعر. تتداخل هذه العوامل ويؤثر احدها في الآخر، العراق عند السياب ليس مجرد حالة سياسية وفكرية فقط انه حالة عشق ايضاً، العراق عنده يشبه حبه للمرأة، وتشبه حاجته للمرأة حاجته الى بلده، انه يصهر هذه العلاقة، بين عاطفته وحاجته الى وعي المكان والزمان، وكما يتردد اسم وفيقة يتردد اسم بويب، ويتردد اسم غيلان ان مفردات السياب هي مفردات حبه الذاتي وحبه العام بما يحقق المعادلة التي تقول لنا، كيف يمكن للفنان والشاعر ان يحول الخاص الى عام، والعكس، (غريب على الخليج)، انه يحدثنا عن حالة خاصة، ثم لايلبث ان ينقلنا من حالته الخاصة، الى حالة عامة، يتراوح بين معاناة العراقي عامة ومعاناته الشخصية تغريب، فأذا العراق حالة اخرى، حالة فيها الكثير من العشق، وفيها الكثير من الحاجة الى الاستقرار والاطمئنان حيث يتوفر له آنذاك الطاقة على ان يلذ حياته، ويفهمها وأني له ذلك سنرى ان كل عامل من هذه العوامل التي ذكرتها كانت حوافز بحثه وحوافز عذابه، لقد تعذب السياب لكونه سياسياً ومفكراً، وتعذب في حاجته الى الحب والمرأة، وتعذب في وعي المكان والزمان الذي يضمه ثم تعذب كثيراً في تأمله، او في خوفه الانساني من الموت، لم يكن ثمة من يذهل امام الموت في شعرنا العربي، ذهول السياب، ثم معاناة السياب كشاعر، هذه العوامل كلها تصنع لنا انساناً حساساً ومن خلال الحساسية تنفجر القصيدة السيابية وتصنع لنا النموذج الذي يعنى بجمهوره ايضاً، كان يهم السياب جداً، ان تصل قصيدته الى الناس، وان يتأثروا بها، كما كان يهمه بالضبط ان تصل عواطفه الى المرأة، الى الحبيبة فتنفعل بها وتحب العراق، وتحبه كما تحب العراق.

● وتحدث الشاعر بلند الحيدري عن تجربته مع السياب فقال:

- لا اريد ان ادخل في ذات المداخل، ولكني احاول ان اعطي صورة عن حياتنا آنذاك، وبدايات تجربة السياب، فقد قيض لي ان اولد مرتين مع السياب، يوم ان ولدنا سوية في عام ١٩٢٦، ويوم ان كانت ولادتنا الثانية ادبياً خلال عام ١٩٤٦، ونحن نحاول ان نتلمس درباً جديداً، في التجربة الشعرية، كانت التجربة الشعرية في العراق متوارثة اباً عن أب، وكابراً عن كابر، حتى وقع السياب اليها، وكانت للسياب ذاكرة عينية، تميزه عن كل ابناء جيله من الشعراء، وكانت قد سبقت السياب ارهاصات لم تكن على مستوى يبلور بعداً كبيراً في التجربة الشعرية، الا انه وبارتباطه بتراثه وباصالة لغته، ووعيه بواقعه، وادراك نفسه في عصره، هذه المقومات ادخلت شعر السياب في تجربة الحداثة بشكلها المتميز، فكما كان يعي تراثه، كان يعي ضرورة خروجه عن تراثه لاعليه، ومن هنا ستتشكل الاصالة المهمة في تجربة السياب، وكان عليه كطالب جامعي توفرت له ظروف لم تتوفر للشعراء السابقين من العراق هذه التجربة الجامعية، اطلقته، واطلقت فيه وعياً بمدى اهمية ان يكون للعصر حضوره في شعره، اذاً، وعي تجربته من خلال ادراك نفسه في تراثه، وادراك نفسه في واقعه المحلي، ثم ادراكه في عصره، فدخلت الرموز والحداثة العصرية الى شعره، دخلت عناصر التراث الى شعره، ودخلت هذه المزاوجة بكل اصالتها، وكان يبحث ويبحث، ويحاول ان يجد مسارب جديدة الى شعره، كانت له لغة متميزة، على لغتنا (نازك - بلند - البياتي)، كانت له بالفعل، صورته وتداعياته الغنية، هذه الامكانات، كنا، وكان السياب على رأسنا نجادل فيها ونناقش، كنا نلتقي من يوم لآخر في هذا البيت، وهناك ظاهرة مهمة في تلك الفترة، كان العراق قبل الحرب العالمية الثانية كأنه معزول عن العالم، وفجأة يقع العراق في نصف العالم، يأتيه فنانون من كل العالم، فاذا بالحركة تصطدم بالمعاصرة بشكل جدي، وتنعكس على كل المظاهر الحيوية في العراق، المهندسون بدأوا يبحثون عن الشكل الذي يصل بين التراث والحداثة فكان لنا رفعت الجادرجي، ومحمد مكية وفي القصة، ايضاً، كانت القصة مقالية على يد السيد، وعلى يد ذو النون ايوب، ثم انتقلت

الى مرحلة جديدة على يد عبدالملك نوري، وفؤاد التكرلي، القصة التي تأخذ بعض اشكالها من تشيكوف وفي الموسيقى كانت محاولات، وكانت هناك ايضاً تجربة في الرسم مهمة جداً، افرزت جواد سليم، وفائق حسن في تجربة الرسم الحديث في العراق.

● اذا كانت هناك بالفعل حقيقة مضمون حياتي جديد وثورة تحرك القشرة، وكانت هذه الاطراف تلتقي سوية، الرسام، المهندس، والشاعر، كنا نجتمع عند جواد سليم، وكان السياب على رأس هذه الجلسة، وكنا نلتقي عند جبرا ابراهيم جبرا، وهناك الدكتور علي كمال العالم النفسي والذري، وهناك اشخاص آخرون، وكان الحديث يتواصل، في أطر الثقافة، واصبح للقصيدة السيابية بعدها في انها تخرج من انسان مثقف لتجد نفسها في انسان مثقف.

● واذكر من تلك الصور اننا كنا نجتمع في بيت احد المهندسين العائدين من انجلترا وهو قحطان المدفعي، كنا نجتمع في بيته كل يوم سبت، وقد جلب العديد من الاسطوانات الشعرية، وطبعاً لم نكن على بينة واضحة من اللغة، كنا نتلمس من خلال هذه الجملة، او تلك. سمعنا ت. س. اليوت بصوته وكنا نمايز ما بين تجربة القاء الشاعر، واين يقف، وتجربة المسرحي الذي يلقي لشاعر ونتحدث حول كل ذلك، ونجتمع في ليلة تالية نجتمع لنسمع اديث ستويل التي اعجب بها السياب، أيما اعجاب، وتأثر بها الى حد ما، وكنا بالفعل نحاول من خلال شرح قحطان وادراكه للغة الانجليزية، ومن خلال ملاحظات جبرا، ان نتواصل مع تجربة الحداثة الاوروبية، وقد كانت للقاءات ومناقشات ومحادثات جبرا المتواصلة مع السياب، ذات اثر كبير في بدر شاكر السياب، الذي كان يستوعب ما يستوعب منها، ويعيدها الى داخله، لتخرج منه برؤيته المتكاملة للعصر وللحداثة ومفاهيمه الجدة التي يعي ابعادها جيداً.

● وتحدث الشاعر د. علي جعفر العلاق فقال:

. الا ترون معي اننا نجادل حول السياب، بعد اثنتين وعشرين سنة، ناسين حقيقة مهمة، وهي ان هذا الشاعر قد كتب قصائده موضع الخلاف وهو في الثلاثينات من عمره فقط، وما زالت هذه القصائد تشغل النقاد والباحثين، وما زال كل ناقد وكل باحث حين يتطرق الى ظاهرة فنية او الى مصطلح ما، يجد لدى السياب ريادة واضحة فيها. بين موت السياب وبين هذه الندوة اثنتان وعشرون سنة، قدمت فيها الحركة الشعرية الكثير، واستجد فيها الكثير على مستوى العالم وعلى مستوى الوطن العربي، وفي رأيي اننا كي نفهم السياب فهماً حقيقاً، ونفهم دوره، وندرك حجم خسارتنا فيه، علينا ان نلقي نظرة على واقع الشعر العربي الآن.

● لاشك انكم تدركون ان النظرة الاولى لخارطة الشعر العربي تفرز اتجاهين واضحين، وربما يكون موت السياب مفترقاً لهذين الاتجاهين، السياب يمثل محاولة عربية اصيلة لبلورة قصيدة عربية تستفيد من ماضيها الحي من جهة وتستفيد من جديد العصر من جهة اخرى، السياب شاعر مجدد لكنه كلاسيكي على مستويات عديدة، قد يكون في شعر السياب، تجسيد لمقولة اليوت، بان الشعراء المهمين هم الذين نشم في عظامهم رائحة الاسلاف، عبارة السياب، بناء جملته، بناء صوره، تدل دلالة واضحة على عمق صلته بلغته العربية نصاعة وعمقاً، ورموز السياب واساطيره، تدل دلالة واضحة ايضاً على عمق صلته بتراثه، سواء التراث العربي او الاسلامي او الشرقي عموماً.

● لقد حقق السياب صلة الجمهور يتمناها كل شاعر حقيقي وصادق لم يكن السياب خطابياً، في معظم شعره، شاعر يحرص على اللغة ويحرص على بناء الصورة، يحرص على توظيف رموزه واساطيره، ولكن هذا المزيج الكلي كان يفضي به الى القارىء بيسر وعذوبة وتأثير. وانا عندما قلت ان نظرة الى واقع الشعر العربي تبين لنا مدى الفجيعة في موت هذا الشاعر، فانني اقصد ان الكثير من شعرنا في هذه الايام وللاسف الشديد، يدير ظهره لا وجاعنا، لمتاعبنا، لاحلامنا، الشاعر في الاعم الاغلب منشغل بنفسه. منشغل بلغته. منشغل بقصيدته، والقصيدة مكتفية بذاتها، لاتخرج عن نفسها كثيراً، لاتصل الى الآخرين، تضيف من حدود تأثيرها، الى حد كبير، والسياب في قصائده المهمة وهي كثيرة ولاشك لم يكن كذلك كان شاعراً على مستوى رفيع، مستوى فني، وكانت حصته من قرائه كبيرة، وانا اؤمن ان السياب من الشعراء القلائل الذين لهم حصة مضمونة من القراء ومن اهتمام كل عصر، وهذا لم يأت عبثاً وانما جاء نتيجة لوعي الشاعر لما يفعل، ولطاقته الشعرية الكبيرة.

● اكاد ازعم ان غياب السياب اسهم في خلق ازمة في الشعر العربي الحديث، وربما لو امتد به العمر لتغير واقع الشعر العربي الى هذا الحد او ذاك ولا ضرب لكم مثلاً: ازعم ان في القصيدة العربية ازمة واضحة، هذه الازمة تتجلى في جملة من الظواهر، القصيدة العربية تعاني معاناة شديدة من ضيق الافق الموسيقي، محدودية البحور التي يكتب فيها الشعر العربي، بينما كان السياب ينوع ويجتهد ويضيق بمحدودية هذه البحور ويحاول ان يعيد الفاعلية الى الكثير من بحور الشعر العربي، وكان في حالة من الاجتهاد الدائم، القصيدة العربية الآن، باستثناء بعض النماذج المهمة في الوطن العربي، تدور في دائرة ضيقة من المواضيع والاهتمامات، تجد الكثير من الشعراء يدورون على نفس المواضيع، يتناولون نفس الاهتمامات والانشغالات، دون ثراء دون تعدد ودون تنوع في زوايا نظر الكون والحياة، كان السياب وهو يتأمل العالم يحمل كرسيه وينتقل من زاوية الى زاوية ومن شرفة الى شرفة ليطل على هذا العالم من زوايا مختلفة. في القصيدة العربية الآن مظهر آخر من هذه الازمة يتمثل في نوع من اليأس، ونوع من الاحساس بالخيبة، نوع من الدعوة الى الخراب الذي لابديل له، بينما كان السياب وهو في ذروة المه، وفي عمق مأساته، كان يرى ثمة فجراً ينبثق من خلال هذا الدم كله، ومن خلال هذا الخراب كله، رغم هذه المعاناة الانسانية الفاجعة التي كان يعاني منها، مستثنياً شعره المبكر، كان شاعراً يبتعد عن الخطابية كثيراً، شاعرية القصيدة، كثيفة عنده، مخيلة طلقة، تدفق في الصور، لغة تميل الى الرمز، وتجنح الى المجاز الذي يكمن وراءه وعي لامجرد التجريب ولامجرد الهلوسة، وحدنا نرى الكثير من شعرنا العربي وللاسف، اما ان تجنح الى المباشرة والحماس والصراخ الذي لاشعر وراءه والى التجريد والابهام.

● وتحدث الشاعر عبدالرزاق عبدالواحد فقال:

ـ القصيدة (الختم) هذه القصيدة، هي اول قصيدة كتبها السياب في الشعر الحر، وبها ختم عصر جديد في القصيدة العربية، قد اختلف مع اخي بلند قليلاً، وان نكن نلتقي في معظم المسائل، في كيفية ظهور القصيدة الحديثة. نحن في

اعقاب الحرب العالمية الثانية، كانت هناك خيبة أمل عربية كبيرة في كل شيء، وكانت هناك ثورة وتمرد على كل شيء، وكان في العراق في ذلك الوقت، تمرد آخر على وضع سياسي واجتماعي بالغ التدهور، وكانت هناك حاجة الى كسر جميع القيود السياسية والاجتماعية، والادبية، فحيثما استطاع اي منا ان يعلن ثورة ولو على نفسه فليعلنها. بدر شاكر كبير، وبدر بدأ بكتابة القصيدة العمودية، وبدر محاط بكوكبة من الشعراء الجيدين، ولو تساءلنا هل كانت (هل نسميه الذي القى هياما) هي اول قصيدة عربية كتبت بالشعر الحر، لكان الجواب لا، قبل بدر بربع قرن كتبت القصيدة الحديثة، لكن لماذا ارتبطت القصيدة الحديثة ببدر، لانه كان هناك مناخ مهيأ للثورة سياسي واجتماعي. وما يلحق من بناء فوقي في الفن والأدب، ثم كانت هناك مجموعة من الشعراء الجيدين الواضحين، وكلهم شباب متحمسون، كان بدر هو الذي فتح الثغرة في جدار مأرب فاندفع السيل العرم، لقد فتح بدر كوة في جدار القصيدة الكلاسيكية، وفجأة كان التمرد الشاب، عند الكوكبة من الشعراء منفذاً للتفجر، لقد كتبت القصيدة الحديثة قبل بدر بربع قرن، ولكن في مناخ يدعو الى الثورة والتمرد (كسر القيود) وجدت هناك كوكبة من الشعراء، تخرج طريقة من الكتابة، لاتلبث ان تسري الى جميع قصائد الشعراء الشباب، ولولا وجود هذه الكوكبة الى جانب بدر شاكر السياب، لتم وأد تجربته في مهدها، ولولا انه كان شاعراً عظيماً، وكان جسراً عظيماً بين التراث لما استطاع ان يرسخ قامته هذا الرسوخ الفارع، لقد كان يدرك ماذا كان يخسر في القصيدة الكلاسيكية وكيف يجب ان يعوض، عندما فقد الوزن الواحد والقافية، عني عناية كبيرة جداً بالموسيقى الداخلية للقصيدة، كما كان غابة تضج بالصور، ولايتصور احد ان انساناً يمكن ان تتولد عنده الصور وتسحب بعضها كما يحصل عند بدر شاكر السياب، ولهذا كان بدر يفقد السيطرة على قصيدته، لكثرة ما تسحب الصور بعضها، ينسى كيف، لذا نلاحظ ان في قصيدته انشودة المطر، كيف ان السياب اهتدى ان مقص عجيب يوقف انسياب الصورة، يقطعها، ثم يبدأ بصورة اخرى، وهي (الواو) هذه (الواو) التي كانت مشنقة لكثير من الشعراء الذين حاولوا ان يستعملوها على طريقة السياب فلم يفلح احد منهم، وقد كان يلعب (بالواو) لعباً عجيباً، يوصف الاسم على الفعل الماضي على المضارع، ويخلق حركة عجيبة في داخل القصيدة.

المهرجان الدولي الاول للموسيقى والشباب في مراكش

المغرب
من
د. سعدي يونس

في مراكش عقد مؤخراً المهرجان الدولي الأول للموسيقى والشباب. وقد احال عدد من المغنين والموسيقيين والمسرحيين الذين قدموا من أنحاء العالم ليالي مراكش الهادئة الى ليالٍ ملتهبة عاصفة بالألحان والأصوات العذبة..

نظمت هذه التظاهرة الفنية «جمعية الأطلس الكبير» وهي جمعية ثقافية تشكلت مؤخراً في المغرب، من العديد من الفنانين والمثقفين وأطلقت هذا الاسم على كيانها نسبة الى سلسلة جبال الأطلس المعروفة في المغرب. وقد اختارت الجمعية قصرين مهمين هما (قصر البديع) و (قصر الباهية) لاجراء أغلب العروض الفنية، كما حولت (ساحة جامع الفناء) الواسعة وسط المدينة الى قلب فني تستقبل فيه الوفود القادمة وتتم فيه بعض العروض السريعة الجميلة. وبين الحين والآخر قدمت بعض الفرق عروضها المسرحية على مسرح الكازينو فقامت فرقة مغربية بتقديم مسرحية «الجهاد الأكبر» كما قدم الفنان العراقي د. سعدي يونس مسرحية «ملحمة كلكامش» بدعوة خاصة من المهرجان.

لقد كان إختيار الأماكن المختلفة للعروض مهم جداً لخلق الجو اللازم لنجاحها. فقصر (الباهية) مثلا قصر جميل بالريازة العربية الأصيلة والألوان الشجية، ونظمت جمعية الأطلس في قاعاته عدة معارض مهمة للرسم والصور والآلات الموسيقيه الشعبية لدول مختلفة كالعراق والنمسا وكندا وشيليا. وانطلقت فرق عديدة من أمريكا اللاتينية وأفريقيا وأوروبا الشرقية في تقديم عروضها الغنائية والموسيقية والفولكلورية في ساحة القصر.

● إن ما يثير الالتفات والاهتمام بلا شك وبشكل خاص ليس فقط العروض الموسيقية الغنائية التي قدمتها فرق عالمية هنا وهناك بل هو (جمهور) المسرح الكبير الذي أقيم في الهواء الطلق والذي كان يزيد كل ليلة عن الاثني عشر ألف متفرج من الشباب والشابات. على أنغام الموسيقى الاسبانية الملتهبة أو على ألحان أمريكا اللاتينية السريعة الفرحة وعلى ايقاعات الطبول الأفريقية المثيرة وغيرها من أنغام العالم كان الجمهور برمته يصفق ويغني ويضحك ويتفاعل وأحياناً كان يرقص بتعاطف شديد.

● قدمت مجموعة «خلام» الأفريقية الحانها الجديدة بعد عشر سنوات من العمل المتواصل في سبيل الوصول الى نموذج موسيقي متميز

بحيث يعبر عن الحضارة الأفريقية التي تعكس صراعات الانسان وكما يقول رئيس المجموعة عبدالله بروسبيرنياغ عن «صراع الحضارات». إن المجموعة تلتقي في أغانيها مثلاً مع الهموم الأفريقية والعالمية في ضرورة القضاء على العنصرية والمجاعات في أفريقيا.

وتعود «سافو» المغنية الفرنسية الى المغرب - حيث ولدت قبل ٣٥ سنة في مراكش لتغني لمدينتها القديمة، لقد رحلت سافو عن مراكش لكن الموسيقى العربية - الافريقية ظلت تداعب خيالاتها. نالت الليسانس في الآداب وعلم النفس واتجهت للمسرح لكنها وجدت عالمها في الموسيقى وكتابة الاغاني، ثم سافرت لامريكا وغنت هناك دون أن تتمكن من مجاراة النمط الأمريكي فعادت بألحانها الخاصة الى فرنسا.

وغنت سافو احدى اغاني أم كلثوم بالعربية قبل حفلتها.. لأغانيها السريعة الغربية وكانت منسجمة تماماً مع ما تؤدي. وبعد الحفلة ركبت سافو العربة ذات الحصانين وأخذت تطوف شوارع مراكش الحمراء تتأمل أحياء طفولتها.

واستمر المغنون والموسيقيون من فرنسا وأمريكا الشمالية والجنوبية وغيرها من دول العالم يقدمون فنونهم في مراكش التي فتحت ذراعيها لتحضن العالم كله في عشر ليالٍ

وكنا نأمل أن يكون للوجود العربي قيمة أكبر في المهرجان ليثبت أنه قادر على الوقوف جنباً الى جنب مع الفنون العالمية الاخرى. وقد استطاع مهرجان الموسيقى والأغنية العربية الذي أقيم في مسرح نانتير قبل سنتين على سحر باريس وجذبها وايقاظها حتى ساعة متأخرة من الليل، جاء فقط بعض الفنانين من مصر كفرقة رضا وقدم الفنان الليبي أحمد فكرون بعض اغانيه والتقى «كلكامش» من وادي الرافدين لقاء مسرحياً حميماً مع جمهور مراكش لكن جواهر الفنون الموسيقية الغنائية العربية ظلت غائبة. نأمل أن يلتقي المحيط الأطلسي مع روافد الموسيقى العربية في السنين القادمة للمهرجان. ■■



د. زكي نجيب محمود

الحضارة بين الأصالة والضرورة

اجرى الحوار طلعت شناعة

حين فكرت بلقاء الدكتور زكي نجيب محمود، كانت تدور في مخيلتي تصورات اشبه ما تكون بالهواجس التي تنتاب المرء احياناً ومصدر هذه التصورات يعود لقراءتي كتب ومقالات زكي نجيب محمود وكلها في الفلسفة والفكر.

فلقاء الفيلسوف يجعلك تتعامل مع المفاهيم الدقيقة والالفاظ المحددة.

كنت امام رجل بلغ السبعين، وبقية من شعيرات بيض تغطي راسه.

● قلت: الفلسفة؟ كيف نمت وترعرعت في عقل ووجدان استاذنا

- قال

حين فكرت بلقاء الدكتور زكي نجيب محمود، كانت تدور في مخيلتي تصورات اشبه ما تكون بالهواجس التي تنتاب المرء احيانا، مصدر هذه التصورات يعود لقراءتي لكتب ومقالات الدكتور وكلها في الفلسفة والفكر فلقاء الفيلسوف تجعله يتعامل مع المفاهيم الدقيقة والالفاظ ذات المعنى المختلف واحيانا المتشابة كنت امام رجل بلغ السبعين نحيل وبقية من شعيرات تغطي راسه

● قلت الفلسفة كيف نمت وترعرت في عقل ووجدان استاذنا؟

بدأت مصادفة، لكنها كانت مصادفة لقيت استعدادا فطريا في طريقة التفكير، المصادفة انني حين كنت في سن المراهقة المتاخرة وجدت كتابا صغيراً بالانجليزية عن سقراط وافلاطون وارسطو، فاشتريتة وقرأته واحسست ان المادة هي نوع من الكلام الذي اجد في نفسي هوى نحوه، فكانت البداية اما الطريقة.. فكانت الدراسة والتخصص والحصول على الدكتوراه من.. لندن.. والبحث والصقل والتجارب.

■ طرحت في كتاباتك قضية، احياء التراث. ماذا تريد ان تقول بالضبط؟

اريد ان اقول ان العالم المتقدم لاتصادفه

المشكلة نفسها، فهم اصحاب الحضارة الاصلية وليس امام حضارة تنازعها، اما نحن فامامنا حضارتان (اسلامية) علينا ان نحافظ عليها، و (حضارة العصر) من صناعة وتطور.. ولا يمكننا ان نستغني عن الاولى لانها الاصل، ولا الثانية لانها ضرورية.. فتصبح بلا هوية بل نريد الجمع بينهما، نريد ان نكون عربا مشبعين بالاسلام متفاعلين مع حضارة العصر..

■ المجتمع الجديد او الكارثة.. موضوع احد مؤلفاتك كيف ترى سمات هذا المجتمع في تصورك؟

سمات هذا المجتمع تقوم على اساس من العلم. اقول ان هناك دائرة العقل ودائرة الوجدان نحن نحيا بهذين المجالين جنبا الى جنب لكن الذي يحدث هو ان الكثيرين منا يحاولون الخلط بين المشاعر والوجدان، وبين ما هو من شأن العلم او العكس فتحدث الكارثة. لابد ان تكون هناك فاصلة بين ما هو من شأن العلم وما هو من شأن الوجدان:

■ يتساءل البعض عن مصير الوجودية بعد رحيل زعيمها سارتر: ؟

- الوجودية اولا ليس لها زعيم. انها نزعة انسانية قديمة يلجأ اليها الانسان كلما احس بانه لابد له من اتخاذ قراره بنفسة بحرية تامة امام مغريات الحياة وماديتها. الوقفة المادية هي ارادة الانسان امام الموت ويتخذ قراره بصرف النظر عن العوامل الاخرى.. اذن كل صوفي هو في حد ذاته وجودي.

■ أبرز رجال الفكر قضية (التحدى الحضاري) وقد قال الدكتور رشدى فكار يوما في ندوة تلفزيونية اننا امام تحد حضاري، فما هو مفهومك عن هذا الموضوع؟

- انا لا اخذ في هذا الرأي، اصحاب ذلك الراى يتصورون اننا امام عدو. انا اقول اننا امام صديق فلا يجب ان نوصد في وجهه الباب بل يجب ان نصافحه ونرحب به ونستضيف الحضارة الغربية على شرط الا تهدم البيت من الداخل، فكيف امهد البيت لهذا الضيف دون الاضرار باصحاب البيت.

■ الجيل الجديد - اعنى الشباب - منهم، فهل حقا انتهى عصر العمالقة؟

- انتهى عصر العمالقة بلا شك، ليس عندنا فقط بل فهي العالم كله. لان التقدم الحضاري يعيق العمل الفردي الخلاق، ويشجع عمل الفريق عن طريق التعاون الآن ومنذ القرن التاسع عشر، بالتدريج بدأ العمل الجماعي فلم يعد في ساحة العلم ذلك العالم الذي يعمل بيديه، انما اصبح من يتناول العلم بالدراسة والتحليل بطريقة التعاون وكذلك في الفلسفة فلم يعد هناك امثال كانط وسقراط الذين يبنون البناء الشامخ، انما اصبح هناك اخذ للجزيئات بالدراسة والتحليل وكذلك الشعر والقصة فلا ينتظر ان يكون (هوميريوس).

وحده في الميدان، ينتظر ان يكون لدينا فريق عمل اما اذا كان السؤال نحو امتنا العربية، فلا اتردد ان اقول ان الشباب ابناء هذا الجيل هم بالتأكيد رافد يختلفون عن سمات من قبلهم فمن هذه السمات ما هو في صالحهم ومنها ما هو في غير صالحهم اما الاول فلانهم اكثر حماسا للحياة فهم يبدعون في الشعر القصة والخاطرة وقل ان يكون ذلك الابداع في كتابة مقال او تأليف كتاب، أما الذي في غير صالحهم فلانهم لايقرأون ولا يريدون واصبح معظمهم يعتمد على موهبته دون صقل وثقافة واسعة عميقة. القصصي في اوروبا او الشاعر لايرصّ الفاظا لكنه يكون عمقا ثقافيا واسع الادراك اما ما لدينا فهو اشبه بالجماجم الفارغة.

■ الاعمال الادبية المتحولة الى مسلسلات، وافلام سينمائية وحلقات اذاعية ترى هل يضير هذا العمل الادبي هذا التحويل؟

ابدا.. الاضافة خير. انا في امة معظمها امي لايقرأ، هؤلاء الذين لايقراون يستطيعون ان يستمتعوا بمشاهدة القصة في السينما او التلفزيون او يسمعونها من الاذاعة فما الذي يضيرها؟ الكتاب لمن يريد ان يقرأ والشاشة لمن يريد ان يشاهد..

اما بالنسبة للكتاب (اصحاب الاعمال الادبية الاصلية) فهذا قدرهم، لانهم يعيشون في عصر تسوده الامية، واجبهم اخراج الناس من عصر الامية الى عصر الكل فيه يقرأ. نحن رجال القلم مهمتنا توجيه الناس والمساهمة في خلق جيل يقرأ ويتثقف.

■ كلمة أخيرة للشباب العربي؟

- اولا يجب ان يؤمن الشاب العربي ان المستقبل له، فنحن أمة لها ماض عريق وقد رأت حضارة نادرة وثقافة غزيرة ويكفي ان نعود اليها.

اني على يقين بان السفينة سترسو على شاطىء الامان لهذا يجب ان نؤمن ونعمل لذلك. انتهى الحوار لكنه لم ينته في ذاكرتي ووجداني وبقيت كلمته الاخيرة تتردد في نفسي.. ان السفينة سوف ترسو في شاطيء الامان، لهذا يجب ان نعمل ونؤمن بذلك

نظرية الشعر عند الشعراء النقاد...
من خليل مطران حتى السياب

▪ حمزة مصطفى

على الرغم من كثرة وتنوع الدراسات النقدية التي اتخذت الشعر العربي المعاصر موضوعاً الا ان هناك جوانب مختلفة لاتزال بحاجة الى من يميط عنها اللثام. ويدرسها وفق منهج علمي تحليلي هادف. وتظل العبرة ليست في كثرة الدراسات او تنوعها بل في نوعية هذه الدراسات وما انطوت عليه من اضافات اساسية او هامشية او بين بين. وواضح ان دراسة السيد منيف موسى الموسومة «نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الادب العربي الحديث.. من خليل مطران حتى السيباب» واحدة من الدراسات التي تسلط ضوءاً ساطعاً على قضية جديرة بالعناية حقاً، الا وهي دراسة الشعر من وجهة نظر الشعراء انفسهم انطلاقاً مما اصدروه من «بيانات» شعرية برغم تحفظنا الشديد على هذه «المفردة» كما سياتي ذلك تفصيلا. كما انها ايضاً من جانب آخر معنية بفترة حاسمة من تاريخ شعرنا العربي المعاصر فهي تمتد زمنياً حتى الخمسينات ومنذ بدايات هذا القرن. ولذلك فانها معنية بفترة التحول الخطير الذي مر به الشعر العربي طيلة نصف قرن من عمره.. هذا التحول الذي حصل في نصف قرن فقط يوازي كل ما حصل من تحول في تاريخ الشعر العربي على امتداد خمسة عشر قرناً. ولابد لنا من الاقرار ان دراسة الباحث منيف موسى هي اول دراسة على هذا المستوى في نقدنا العربي الحديث تحاكم الظاهرة الشعرية من داخلها دون ان تسقط عليها معايير نقدية خارجية ولذلك فان الدراسة من هذه الزاوية حرية بالمناقشة لما فيها من اراء وافكار لاينبغي ان تمر دون نقاش. وبودنا ان نعرض للدراسة أولا، ثم نأتي فيما بعد الى مناقشة الاراء التي وردت فيها.

تنحصر الدراسة كما يوحي عنوانها في دراسة نظرية الشعر في البيانات الشعرية العربية الحديثة. ويشير المؤلف بهذا الصدد الى ان ظاهرة البيانات ليست جديدة بل تعود جذورها الى الشعر الغربي، فلقد بدأها وردزورث، شللي في دفاع عن الشعر، ثم مقدمة كرومويل لفيكتور هوغو. ولوحة تاريخية ونقدية للشعر والمسرح الفرنسيين في القرن السادس عشر للناقد سانت بوف.. وخمسة بيانات للروما نطيقية وهي تحدد عقيدة الرومنطيقية في الفن. ومقدمة والت ويتمان لاوراق العشب، والمبدأ الشعري لادغار الن بو. وفي الشعر لبول فاليري، ومن ثم بيانات السوريالية الثلاث.

ويرى الباحث تبعاً لذلك ان البيانات العربية هي في بعضها امتداد لتلك أو ان بعض جذورها تعود الى تلك البيانات ويلاحظ المتتبع لحركة التحديث في الشعر العربي في القرن العشرين ان معظم الشعراء الجدد كانوا نقاداً، او قدموا نظرات نقدية في الشعر والادب ص ٢٩ ويرى كذلك ان الهمزة التجديدية في شرابين الشعر العربي قد حدثت بعد ان نشر خليل مطران بيانه الشعري سنة ١٩٠٨ في مقدمة ديوانه داعياً فيه الى كتابة شعر جديد بلغة قديمة وهي ذاتها دعوة اندريه شينيه في القرن الثامن عشر حين دعا الى كتابة شعر جديد بلغة قديمة. ويستنتج المؤلفمن ذلك ان حركات التجديد العربية الحديثة ذات جذور غربية! وان هذه الحركات - التالية - تعود في مجموعها الى دعوة خليل مطران. اما ما اسماه بـ «البيانات» الشعرية التي أخضعها للدراسة وهي كل ما صدر به الشعراء العرب اعمالهم الشعرية طيلة نصف قرن ١٩٠٠ - ١٩٥٠ وهي..

١ - بيان خليل مطران من بيان موجز من سنة ١٩٠٨.

٢ - بيان امين الريحاني الشعر المنثور ١٩١٠.

٣ - بيان عباس محمود العقاد في الشعر ومزاياه وهو مقدمة ديوان عبدالرحمن شكري «لالئ الافكار» الصادر عام ١٩١٣.

٤ - بيان عبدالرحمن شكري في الشعر ومذاهبه ١٩١٦.

٥ - بيان ابراهيم عبدالقادر المازني المقدمة ١٩١٧.

٦ - بيان جبران خليل جبران لكم لغتكم ولي لغتي اوائل العشرينات.

٧ - بيان ميخائيل نعيمة الشعر والشعراء ١٩٢٠.

٨ - بيان جميل صدقي الزهاوي نزعتي في الشعر ١٩٢٤.

٩ ـ بيان احمد زكي ابو شادي الشعر والشاعر بحث فلسفي

١٠ ـ بيان سعيد عقل كيف افهم الشعر ١٩٣٧ .

١١ ـ بيان بشر فارس «توطئة»

١٢ ـ بيان الياس ابو شبكة «من حديث الشعر» ١٩٣٨ .

١٢ ـ بيان نزار قباني «في الشعر» ١٩٤٧ .

١٤ـ بيان نازك الملائكة مقدمة شظايا ورماد ١٩٤٩ .

١٥ ـ بيان السياب «مقدمة اساطير» ١٩٥٠ .

ويشير المؤلف ان الحافز لاصدار هذه البيانات من قبل هؤلاء الشعراء فى مرده هاجس الخوف لدى الشعراء على مستقبل الشعر في هذا العصر المادي . . وقد عرض لبعض الاراء المتفائلة بهذا الصدد ومنها قول ماثيو ارنولد «ان مستقبل الشعر لعظيم» ولذلك فان الخوف على الشعر من سيطرة المادة يبدو هو الهاجس الخفي لنزعة التطور عن غالبية الشعراء. وقد قسم المؤلف بياناته الـ ١٥ الى ما يلي . .

١ ـ طليعة التجديد وينحصر في خليل مطران.

٢ ـ جماعة الديوان شكري، المازني، العقاد.

٣ ـ جماعة المهجر الريحاني، نعيمة، جبران.

٤ ـ جماعة الرومانطيقية ابو شبكة، شادي، قباني

٥ ـ الرمزيون سعيد عقل، بشر فارس.

٦ ـ جماعة التجديد الحديث الزهاوي، الملائكة، السياب.

ومن المفيد ان نتناول طبيعة ما تضمنته هذه البيانات من مضامين شعرية . واول هذه المضامين تلك التي وردت في بيان موجز لخليل مطران الذي يرى فيه المؤلف طليعة المجددين يقول «فقد استخدمت الروي ولم أشب عن طفولة الروية فرأيت في الشعر المألوف جموداً وبدا لي تطريز الاقلام على الصحف البيضاء كتطريز الاقدام في تيه البيداء» ص ٩٠ ان خليل مطران يرفض اذن ماهو سائد، وهو تبعاً لذلك يدعو الى عصرنة الشعر وتحديثه ليكون ملائما «لروح العصر» ص ٩٣ الا انه بدا متأرجحاً بين القديم والجديد وهو لم يجر بعيداً في التحديد ص ٩٥ والأمر لايختلف كثيراً عن جماعة الديوان . . فلقد حاولوا الاجابة عن السؤال التالي . . كيف يمكن ان تكون النظرية الشعرية؟ الا ان اجابتهم عن هذا السؤال لم تكن دقيقة بل ظلت تعبر عن وجهة نظر وليس تعبيراً عن ثورة نقدية كما يرى المؤلف ص ١٠١ اما جماعة المهجر فان اسلوب التجديد عندهم يتمثل في كونهم الجسر الذي ربط بين الثقافة الشعرية العربية والثقافة الشعرية الغربية، وقد عملت ايضاً على تهيئة الذوق العربي ليتقبل ما انتشر في ادابنا في مرحلة ما بين الحربين وهو ما عمقته فيما بعد حركة الحداثة العربية المعاصرة .

نستنتج من ذلك ان اقرب المدارس او الاتجاهات الى مضمون الحداثة هم المهجريون بسبب صلتهم بروح العصر الامر الذي جعلهم اقرب من سواهم الى روح التجديد الشعري . ان جبران مثلا يرفض الوزن لانه كما يرى قيد .

ويقرن الشعر بالالهام والوحي . . فالشعر عنده اذن حالة وجدانية معبرة عن افكار مفعمة بالعاطفة ص ١٤٤ ثم يلتقي جبران مع جماعة الديوان في العزف على نفس الوتر القائل بان الشعر تعبير عن النفس مع رفض منطق المحاكاة وهذا يعني ان الثورة الشعرية قد انكفأت الى الداخل كما هي عند جماعة الديوان والمهجر

انهم رفضوا الوزن والقافية ودعوا الى التحرر الا ان ذلك لم يتخذ شكل الثورة الحداثية المنظمة والعميقة مثل تلك الثورة التي تفجرت في الخمسينات من هذا القرن والتي قادها الشاعر السياب وهي كما يرى المؤلف ثورة شاملة بنت منعطفات سياسية واجتماعية وفكرية عميقة، اذ تعرضت جميع عناصر القصيدة الى تغييرات جذرية او كادت على ايدي شعراء الطليعة الجدد وحدث صراع بين انصار القديم وانصار الجديد ص ١١٩ وفي الوقت الذي يقر فيه المؤلف ان السياب هو الرائد المجدد الا اننا مع ذلك لانستطيع ان نستقر عند رأي محدد في بيان من السياب الشعري ذاك . وقد بدا مفهوم السياب عن الشعر الجديد مفهوماً مضطرباً وغير واضح . . وهذا صحيح . والامر نفسه ينطبق على نازك بالرغم من ان الافكار الواردة في مقدمة نازك او بيانها جرياً على رأي المؤلف كانت اكثر دقة ووضوحاً الا ان نازك هي التي عادت وتنازلت عما بدر منها والواقع ان المؤلف بصدد هذه النقطة لم يركز على نازك بقدر ماركز على السياب حيث يرى ان البنيان الحداثي عنده ينطلق من الرؤية الشاملة للقصيدة وللعالم في آن ص ٣٣٢ هذه الرؤيا التي كان السياب بطلها منذ بدايات حركة الحداثة التي تريد للعمل الشعري لن يشكل كلا عضوياً متصاعداً وسمفونية شعرية تمتزج مكوناتها المتعددة في بناء الكل الملتحم فلا تستجيب الا للقوانين الداخلية للتطور الحر كما يرى كمال خيربك في كتابه حركة الحداثة في الشعر العربي .

الا انه في النهاية يرى ان حركة الشعر العربي الحديث لاتزال حركة تجريبية تحاول ان تحقق الذات الحداثة العربية وان البيانات الشعرية تتأرجح بين التراث والمعاصرة .

عند هذا الحد نكون قد عرضنا للمضامين الاساسية لهذا الكتاب الذي وثق لفترة متناثرة

على صعيد وعي التجديد الشعري من خلال ما صدر عن الشعراء من كتابات منحُها المؤلف تسمية اكبر من حجمها بكثير حين تعامل معها على انها بيانات شعرية وهنا نجد انفسنا في خلاف رئيسي مع المؤلف بهذا الصدد.

وهنا لابد ان نجيب عن هذا السؤال . . هل كانت هذه الكتابات بيانات شعرية حقاً؟ من الواضح لاي مطلع على الشعر العربي الحديث ان ما اعده المؤلف في باب البيان الشعري هو ليس كذلك بل هي مقدمات لدواوين شعرية فقط، اذ هي لاتتضمن رؤى نقدية، او فلسفية، او فكرية متكاملة قادرة على التأسيس بل هي في معظمها تخرج عن كونها انطباعات شخصية حتى لو انطوت على لمحات تجديد فانها لاتتجاوز المحاولة الفردية. واذا كان السياب هو المثل الاكبر في حجم التجديد الشعري الذي أحدثه فان أيأمنه لايعود الى تلك المقدمة البسيطة التي قدم بها السياب ديواناً مبكراً من دواوينه اسمه اساطير ولا أجدني متجنياً على الحقيقة في شيء عندما اقول ان نثر السياب مضاد لوعية التجديدي في الشعر. وعلى هذا الاساس فان هناك فارقاً جوهرياً بين مضمون اي مقدمة او بيان وبين طبيعة الانجازات الشعرية لشاعر فرد او مجموعة شعراء من الذين خضعوا للدراسة ثم ان غالبية ما حصل من تطور شعري وبخاصة عند السياب كان مفاجئاً. . ان احداً لم يكن يتوقع ان صاحب قصيدة «هل كان حباً» التي يقال انها اول قصيدة على النمط الحديث سيكتب بعد سنوات قلائل قصائد بحجم انشودة المطر، والنهر والموت، والمسيح يصلب من جديد، وفي المغرب العربي. فاية صلة بين بيان السياب وشعره اللاحق؟! لاصلة على الاطلاق.

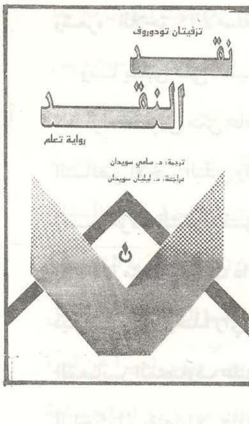
وما ينطبق على السياب ينطبق كذلك على شعراء آخرين ممن عاصروه او سبقوه ولعل التناقض الآخر الذي وقع فيه المؤلف هو انه وضع هؤلاء الشعراء قسراً في خانة النقاد لمجرد ان احداً منهم قد كتب ذات يوم مقدمة لديوانه او ديوان زميله. وهذا رأي غريب لايتفق مع ابسط المعايير المتعاوف عليها في مجال النقد. . ان الباحث لم يقتصر في ذلك على العنوان بل نجده يتعمد ذلك في ثنايا الدراسة اذ يقول مثلا . . من هنا كانت ثورة بعض الشعراء النقاد في العصر الحديث على مفاهيم الشعر القديم ص ٢٣٨ ولعل من الامور الاخرى الجديرة بالمناقشة وهو ما نجد انفسنا في حالة خلاف شديد بشأنها مع المؤلف هو هذا التناقض بين زمن الدراسة وصلب موضوعها. فالدراسة وان اتخذت سياقاً زمنياً على صعيد البيانات فانها لاتلتزم بذلك على صعيد دراسة الشعراء. . والاكيف نضع الزهاوي الى جانب السياب وقباني الى جانب ابي شادي؟ ان الناقد يلوي عنق الظاهرة لتستجيب الى ما اجترحه من منهج نقدي. . ان التجديد هو ابن زمنه الخاص خاصة اذا كان تمهيداً لثورة جديدة، وعلى هذا الاساس فليس من الممكن وضع الزهاوي الى جانب السياب او نازك بوصفه رائداً من رواد الشعر الحديث لمجرد انه شن هجوماً على القافية سنة ١٩٠٧ ص ٤٣٧. ولم يحصل شيء على صعيد تطور شعر الزهاوي بعد ذلك في حين ان ثورة التجديد بدأت في أواخر الاربعينات ولاصلة للزهاوي بها على الاطلاق فالرجل مثلا مات قبل ثورة الشعر الحديث ثم هل التجديد مجرد مضمون؟ وهل هو مجرد نية حسنة؟ وبناء على ذلك هل يمكن لنا ان نضع الزهاوي في قائمة المجددين لمجرد انه يقول . .

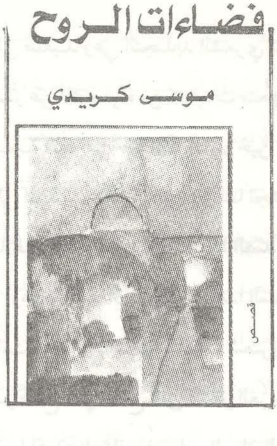
سئمت كل قديم عرفته في حياتي
اذا كان عندك شيء من الجديد فهات

ثم نسمعه يقول ان الشعر حس نابع من اعماق النفس البشرية، «لايمد ولا يعرف» اين نضع هذا القول في سياق التجديد، وفي الوقت الذي يعترف فيه الناقد من ان مطران اسبق من الزهاوي في دعوته فكيف يسوغ لنفسه وضع الزهاوي الى جانب الرواد؟ ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد فالزهاوي مثلا لايقر بالوحدة الموضوعية للقصيدة بل تراه يدافع عن وحدة البيت ص ٣٧٥. فاين تكمن مظاهر الريادة عند الرجل؟ والامر نفسه ينطبق ولكن بشكل معكوس على قباني، اذ اخرجه الناقد من دائرة الشعراء المحدثين ليعود به الى الوراء ملبساً اياه ثياب الرومانطيقيين العرب لمجرد انه شاعر رومانطيقي على صعيد مضامين شعره. ومما يلاحظ على الباحث ايضاً انه لم يتعامل مع المصطلحات والمفاهيم بدقة منهجية مطلوبة في دراسة اكاديمية فهناك مفاهيم بحاجة الى تحديد. . كالثورة النقدية والثورة النفسية ص ١٢٠ كما ان بعضها اتخذ صيغة تركيبية لاتنسجم مع واقع الحال كقوله مثلا ان لبنان رائد العروبية التحديثية ص ١٣٦ او قوله ان البارودي قائد حركة البعث والاحياء او مطران رائد التجديد ص ١٦٣ او قوله ان جماعة ابولو هدفت الى السمو بالشعر العربي وتوجيه جهود الشعراء توجيهاً شريفاً ص ١٦٢ وهل الحركات الاخرى لم تذهب الى الغاية الشريفة ذاتها. . او انها ذهبت مذهباً آخر كما يستدل من لغة ما بين السطور عند الباحث الفاضل.

من مكتبة الأقلام

حاتم الصكر





■ نقد النقد ـ رواية تعلم ـ تودوروف ـ ترجمة د. سامي سويدان

اذا آعتبرنا النقد آساسا هو انتاج حول نص، كان هو بدوره منطلقاً من نصوص أخرى، فان (نقد النقد) ينطلق من النقد ذاته لتعود دورة النص الى بذرتها الأولى.

وهذا ما يفعله تودوروف في كتابه المهم هذا، اذ يقوم بحوار نقدي فكري مع أعلام ومدارس (الشكلانيين الروس ـ جاكوبسن ـ شكلوفسكي ـ سارتر ـ بارت ـ باختين ـ فراي ـ بريشت).

وهذه المعالجات التطبيقية اضافة الى الحوارات الملحقة بالكتاب، تخرجه من دائرة التخصص الضيق لتجعله ضرورياً للقارىء العام ايضاً.

(مراجعة د. ليليان سويدان ـ ط ٢ ـ ١٩٨٦ ـ بغداد ـ الشؤون الثقافية العامة ـ ١٦٣ صفحة ـ السعر ديناران)

■ فضاءات الروح ـ قصص ـ موسى كريدي

أصدر القاص العراقي موسى كريدي (١٩٤٠ النجف ـ) مجموعته القصصية الأولى (أصوات في المدينة) عام ١٩٦٨ التي كانت احدى لافتات القصة الستينية ذات الحضور، تبعها بمجموعته الثانية (خطوات المسافر نحو الموت) ١٩٧٠ القريبة من رؤى المجموعة الأولى.

وفي اواخر العقد السبعيني صدرت (غرف نصف مضاءة) التي هدأت فيها لغة القاص واستقرت وتوضح عالمه القصصي.

أما في هذه المجموعة (فضاءات الروح) فتطغى الشخصيات وتعطي القصص نكهتها وروحها، فاذ تنهي القصص الثلاث عشرة التي تضمها المجموعة، ستجد أن (هوبي) و (حرش) و (أسماء) و (مراد الداهري) و (الرسام) و (الشيخ). . ماهم الا أجساد كثيفة تسكن ذاكرتك ولاتغادرها. وبهم صنع موسى كريدي (فضاءات الروح) ـ وهو عنوان للمجموعة كلها وليس من قصة بهذا الاسم. .

هي خطوة أخرى اذن، في مسيرة قاص راسخ، عالمه محتدم، ولغته واثقة من نفسها، وشخصياته من لحم ودم. . وليس من حبر وورق.

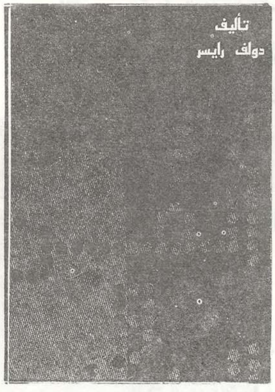
(دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ١٩٨٦ ـ ٢١١ صفحة ـ السعر: ١ر٥٠٠)

■ في مناهج الدراسات الأدبية ـ حسين الواد

أهو محض خطأ، أن يرد اسم الكتاب في الغلاف الداخلي مختلفاً عن عنوان الكتاب المثبت على الغلاف الأول؟ أم ان ذلك الخطأ صحح منهجاً في كتاب يريد التعريف بمناهج القراءة النقدية وابرز المفاهيم السائدة؟

أياً ما يكن الأمر فان قراءة هذا الكتاب على أنه دراسة في





مناهج النقد الأدبي كما نص العنوان الداخلي، ستعطي فائدة مباشرة.

فنحن سنقف عند حالة النقد الأدبي في المدرسة وتعامل الطلاب مع الأدب نقداً ودراسة وتعامل المناهج مع الظاهرة الأدبية والتعامل النفساني مع الابداع ومفهوم الانعكاس بخاصة..

ولعل أهم جزء في هذا الكتاب الصغير هو الفصل المعنوى (من قراءة النشأة الى قراءة التقبل) فهو يدرس قراءة النص بكونها فعلا مستحدثاً يستحدثه النص المكتوب ويشخص عيوب القراءة المستقصية للأثار الخارجية في النص. ويلي هذا الفصل تطبيق نقدي على ثلاثة نصوص: واحد منها فقط نص نثري.

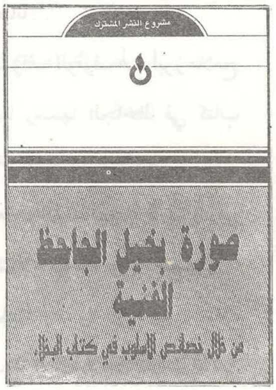
(منشورات الجامعة - ١٩٨٤ - مؤسسة بنشرة - الدار البيضاء - ١١٨ صفحة - الثمن ١٠ دراهم)

■ بين الفن والعلم - دولف رايسر - ترجمة د. سلمان الواسطي)

يصف الناشر الانكليزي هذا الكتاب بأنه (تحفيزي) يجلب الانتباه الى ما هو مشترك بين حقلين يبدوان ظاهرياً، متباعدين.

وهذان الحقلان هما: الفن والعلم.

أما المترجم فيصف الكتاب بانه (واحدة من محاولات





ردم الهوة بين الثقافتين العلمية والفنية)، ومما يؤهل المؤلف لهذه المهمة كونه عالماً بايولوجياً ورساماً معاصراً. واذا كنا في الوطن العربي والعالم الثالث عموماً لم نصل بعد الى درجة التصادم بين النتائج العلمية التطبيقية والتوصلات الفنية الذهنية فأننا يجب ان ندرك.

ان العلم اذ لايغدو طرائف مجردة فحسب فأنه سيلتقي بالأفكار (الفنية) التي تأخذ أشكالا تعبيرية جمالية تبدو في ظاهرها خيالية أو متخيلة.

والكاتب يدرس في هذا المجال الادراك البصري والرؤيا الفنية ويستقصي الاشكال الفنية في الطبيعة ويؤكد الصلة بين الفن واللاوعي كما يمهد بدراسة صيغ التفكير.

وهو في كل ذلك يمثل بأعمال فنية مشهورة، ويضعها أمام عين القارىء كما يبسط من الجانب الآخر، الأفكار العلمية المجردة وينقلها لقارئه مجسدة بالوسائل الايضاحية العلمية كالأشكال الهندسية والطبيعية..

(دار المأمون للترجمة والنشر - وزارة الثقافة والاعلام - بغداد - ١٩٨٦ - ٨٤ صفحة - السعر: دينار ونصف)

■ صورة بخيل الجاحظ الفنية - أحمد بن محمد بن امبيريك

الدراسة في أصلها، معدة لتكون رسالة دكتوراة في الأدب لذا فالمنهج الدراسي (الأكاديمي) طاغ على اسلوبها، فثمة فصول، وتلخيص لكل فصل، وتبويب

منضبط الى حد التعسف أحياناً . .

في أربعة فصول، يحاول المؤلف الوقوف عند أبرز ملامح صورة البخيل الخاصة كما رسمها الجاحظ في كتاب (البخلاء).

لذا فالمؤلف يتناول معجم الجاحظ أولا ثم يدرس الأعلام عنده ويكرس فصلا لدراسة نزعة التقابل وما يلحقها من تقارب أو تباعد وصولا الى بنية الكتاب والدراسة من جانب اخر، تؤكد صلاحية التراث الادبي لمزيد من الدراسات وقابليته للفحص من مداخل مختلفة وزوايا نظر جديدة . .

(دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ مشروع النشر المشترك ـ ط ٢ ـ ١٩٨٦ ـ ٢٢٤ صفحة ـ السعر: دينار ونصف)

■ الرواية اليابانية الحديثة ـ عبدالواحد محمد

دراسة مفصلة بالعربية عن الرواية اليابانية من خلال مصادر انكليزية امريكية انها رحلة شاقة اذن تتم عبر ثلاث قنوات حتى تصل الينا.

ولكن اخلاص المحاولة وجدية الاستقصاء والمتابعة، تبرران هذه المشقة فعلا.

وهكذا يمضي المؤلف بقارئه عبر شبكة معقدة من طرق مواصلات الأدب الياباني ومراحله ليصل الى فصل تمهيدي حول الرواية ويقف وقفته الكبيرة اخيراً والتي تأخذ ثلاثة أرباع الكتاب تحديداً. وأعني بها وقفته عند روائيين يابانيين ونماذج من أعمالهم،

وفي المصطلح ثمة مجال واسع للجدل والاختلاف فالعنوان يوحي بالحديث عن (الرواية) جنساً محدداً، بينما يتناول المؤلف قصصاً وقصاصين معللا ذلك في المقدمة بما بين القصة والرواية من جامع هو (الأدب القصصي). هنا يفتح المؤلف على نفسه باباً تدخل منها ريح قوية قد تغري المهتمين بالأجناس الأدبية ليحولوها الى عاصفة. النماذج المصاحبة للدراسة (لاسيما المشفوعة بنقد وتحليل ومراجعة) تقدم مشهدا طيبا لقارىء لايعرف من مادة الدراسة الا القليل.

(سلسلة كتاب آفاق ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ط ١ ـ ١٩٨٦ ـ ٢٠١ صفحة ـ السعر: ديناران)

■ رؤية دوستويفسكي للعالم ـ برديائف ـ ترجمة فؤاد كامل

بعد ربع قرن من صدور الطبعة الأولى من هذا الكتاب، يعترف كاتبه نيقولا برديائف، بأنه لايزال يفسر تصور دوستويفسكي للعالم على النحو عينه، ولايزال مطابقاً لفكرته عنه رغم ان بعض (وجهات النظر) في الكتاب لم تعد ترضي الكاتب.

وهذا الكتاب يقدم درساً نقدياً مهماً للصلة بين الكاتب وموضوعه، فالمؤلف يقر بما لدوستويفسكي من دور حاسم في حياته الروحية المبكرة.

لذا فهو لايعتبر ماكتبه هنا، نقداً ولا سيرة ولا بحثاً بل بصف عمله بأنه صادر عن (علم الروح) لا عن (علم النفس) وانه يريد أن ينفذ الى أعماق معاناة دوستويفسكي لاعادة بناء رؤية للعالم . .

هذه (الرؤية) حددت معالجة برديائف لموضوعه، اذ تناول دوستويفسكي من خلال قضايا محددة مثل (الحرية ـ الانسان ـ الشر ـ الثورة ـ الاشتراكية ـ الدين ـ الوطن) . .

(سلسلة المائة كتاب ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ط ١ ـ ١٩٨٦/ ١٩٦ صفحة ـ السعر: دينار ونصف)

■ ديوان المعركة

دخل العدوان الايراني على قطرنا عامه السابع في الرابع من أيلول، كما حلت ذكرى الرد العراقي على العدوان في الشهر نفسه.

وقد شاركت دار الشؤون الثقافية من خلال اصداراتها في هذه المناسبة فاصدرت عدة دواوين شعرية كتبت





خصيصاً للمعركة وعكست موقف المبدع العراقي من قضية وطنه وحريته وكرامته.

ومن هذه الدواوين:

- سلاماً يامياه الأرض - لعبد الرزاق عبد الواحد -
- المعلم - يوسف الصائغ
- حصاد من أرض الطوفان - كمال الحديثي
- هذا رهاني - معد الجبوري
- الطلع - ساجدة الموسوي
- آمنت بالعراق - علي الحسيني
- ملحمة الثمانين - د. يوسف حبي

■ قصص

من المجموعات القصصية الحديثة التي صدرت ببغداد:

- الأشواق - حسب الله يحيى
- عالم النساء الوحيدات - لطفية الدليمي
- الشمس عراقية - طبعة ثانية - عبدالستار ناصر
- الفراشة وقصص أخرى - ميسلون هادي
- ذلك الشتاء البعيد - محمد شاكر السبع
- غرفة مضاءة لفاطمة - محمد حياوي
- الدقائق الفاصلة - زيدان حمود
- نوافذ - محمود طرشونة

■ دراسات

من أبرز الدراسات الصادرة ببغداد عن دار الشؤون الثقافية العامة:

- برتولد بريشت النظرية السياسية والممارسة الأدبية - تحرير بيتي نانسه فيبر وهيوبرت هاينن - ترجمة كامل يوسف حسين ومراجعة د. جميل نصيف التكريتي
- البحث الاجتماعي المعاصر - رودوبف غيفليون وبنيامين ماتالون - ترجمة د. علي سالم.
- دراسات فلسفية: العلم في الفلسفة - حمادي بن جاء بالله
- فلسفة العلوم الطبيعيّة - تأليف كارل جي - همبل - ترجمة سامر عبدالجبار المطلبي - مراجعة - د. غالب فاضل
- ثورة العقل - دراسة فلسفية في فكر معتزلة بغداد - تأليف د. عبدالستار عز الدين الراوي
- نصوص قرآنية في النفس الانسانيسة - د. عزالدين اسماعيل

■ اصدارات

- الحديقة - رواية ماركريت دورا صدرت في كتاب مستقل ضمن منشورات مجلة (الثقافة الاجنبية) بترجمة فاضل ثامر
- الغرانيق المبكرة لاتيماتوف بترجمة عبدالواحد محمد - صدرت في كتاب ضمن سلسلة كتاب (الأقلام) الصادر عن هذه المجلة.
- كبار الكتاب كيف يكتبون - ترجمة واعداد كاظم سعد الدين - كتاب مستقل صدر ضمن كتاب (الطليعة الادبية)
- الملك الشمس - سيناريو سينمائي - كتبه جبرا ابراهيم جبرا لفيلم عن نبوخذنصر ونشرت دار الشؤون الثقافية العامة نصه الكامل.
- كتاب اخر عن ابن خلدون صدر مؤخراً ضمن سلسلة الموسوعة الصغيرة وهو (ابن خلدون المفكر العربي الاصيل) لمؤلفه (عبدالهادي عبد الأمير).

بين المجلات

د. علي جواد الطاهر

الفكر

تونس ٣١ جوليه ١٩٨٦ بهذا العدد العاشر تختم المجلة سنتها الحادية والثلاثين. وفيه «قراءة اجتماعية لقصة «النقرة مسدودة» للبشير حزيف» ويسأل الكاتب (عبد المجيد النفربي) لم نبحث عن بنية المجتمع بين حروف قصة؟ لم لانسأل ديوان الاحصاء أو ادارة الاداءات لنستفيد الخبر اليقين!؟

ويجيب: «ان الأثر الفني لايكتبه فرد. بتأثير الفاعل الجماعي.. ومن هذه الناحية يدرس الأثر اجتماعياً، وهو يملك من الوضوح والقدرة على التعبير سواء عن المشاغل الجماعية او الفردية ما قد لايقدر عليه المقال والتحليل..

ويتحدث الحبيب الدهماني عن كتاب للبشير بن سلامة بعنوان «نظرية التطعيم الايقاعي في الفصحى» والكتاب «تناول اللغة العربية من حيث علاقتها بالعامية واعتبر أن العلاقة يجب أن تكون علاقة تطعيم واثراء لاعلاقة بديل وحلول..» أهو «كتاب نقدي أم هو دراسة لغوية ام بحث لساني اسلوبي؟ والحقيقة أن الكتاب يجمع من هذا وذاك لأنه مجموعة فصول».

وفي العدد قصص.. وفيه شعر عمودي كالذي كتبه أحمد اللغماني: مثلما الشعرُ وادعٌ.. وحنونُ هو- إن ضيم - ماردٌ مجنون وشعر كالذي كتبه الحبيب الهمامي:

في المساء الشتائي
انتعل الماء
أدخل مقهى الزنوج
وأبحث عن شاعر
خبّأ الرعد في الكلمات..

وشعر عمودي يعرض معرض الحر ويغير في القوافي ويبادل - أو كأنه يبادل بين العمودي والحر - كالذي فعله أحمد الحباشة في «تضاريس في الجسد المتعب» الشعر كثير، ولكنه كثير فقط! ولايختلف غير التونسي عن التونسي. ولابأس بالتجريب والتدريب تمهيداً لميلاد شاعر! ودعت جامعة روما لاسابينز رئيس تحرير المجلة (محمد مزالي) فألقى كلمة بعنوان «حول عقد حضاري بين الشمال والجنوب» ذكر ما للايطاليين (الرومان) من آثار حضارية في تونس (وفي مدينة قارطاج التي هو منها) ولكنه ذكر ماللعرب في تونس من آثار) وللفينقيين خاصة واثنى على العلماء الايطاليين الذين شهدوا للحضارة العربية بآثارها «اني أود، انا القادم من بلد عربي مسلم أن احيلكم لذكر الحضور الفعال للحضارة العربية في ايطاليا، على التحاليل التي تضمنها كتاب من امهات الكتب.. من تأليف.. السيد فرنسيسكو جابربالي..»

وفي العدد خبر صدور كتاب «حركة الترجمة في تونس وأبرز مظاهرها في الأدب» تأليف محمد مواعده صادر عن الدار العربية للكتاب (تونس، ص. ب ١١٠٤).

العربي

يكتب الدكتور أحمد أبو زيد عن «سيمون دوبوفوار والسارترية»: توفي سارتر في ١٥ ابريل ١٩٨٠ وتوفيت في ١٤ ابريل ١٩٨٦... ان «الأوضاع في فرنسا وخاصة أثناء الحرب العالمية الثانية، واحتلال باريس، ووطأة الحكم النازي، وما تمخض عن ذلك من مشكلات، كانت كلها عوامل تدفع الى التفكير في مصير الانسان والمجتمع والعلاقات بين الناس، وتثير تساؤلات كثيرة حول الحرية والاختيار، وحول الالتزام والارادة، وحول الموت والحياة والنظام الاخلاقي وغير ذلك. كما انها كشفت عن الهوة التي تفصل بين التفكير النظري والممارسة السياسية وعن التعارض الذي يمكن أن يقوم بين الكاتب من حيث هو صوت الشعب وصوت المجتمع من ناحية، ومن حيث هو فرد يتعرض لعوامل الاغراء التي قد تدفعه دفعا الى الخطأ والانحراف من الناحية الاخرى... كانت سيمون دوبوفوار تشارك بطريقة فعالة ومؤثرة.. في كثير من قضايا العصر. وتتخذ موقفا محدداً واضحا يتفق مع فلسفتها، ويستوي في ذلك مشاركتها في الستينيات في المحاكمة الدولية التي ترأسها الفيلسوف البريطاني برتراند رسل لمحاكمة الولايات المتحدة على دورها في حرب فيتنام، والاشتراك في توقيع البيان الذي ينادي بحق الامتناع عن أداء الخدمة العسكرية في الجزائر أيام حرب الاستقلال عن فرنسا.. تقول: «ما إن تظهر حركة قومية أو شعبية في مكان ما، ويخيل الى امريكا أنها تتعارض مع مصالحها الخاصة حتى تتولى تدميرها وسحقها تماما» الدكتور فؤاد وزكريا ثم الدكتور أحمد أبو زيد من مكاسب «العربي». ولكن الذي أسمعه من الذين عاصروا «العربي» وعايشوها.. الذي اسمعه انهم يرونها كانت «أقوى» ولايخلو ايصال هذا الرأي الى الدكتور محمد الرميحي من فائدة - وكلمة «اقوى» نصاً حرفياً من تعبيرهم.

الفيصل

في عدد ذي القعدة ١٤٠٦ / تموز ١٩٨٦ لقاء مع الدكتور شكري عيّاد يرى في النقد «أنا موضوعي الى أبعد الحدود لدرجة أن ذاتيتي تختفي خلف موضوعي في أعمالي الابداعية و «اننا مطالبون بأن نبدع ثقافتنا الخاصة التي تكون في الوقت نفسه عالمية واعية بمشكلات الانسان

المعاصر في كل مكان» و«ان الأجيال الأدبية المعاصرة تشغل نفسها باتقان الفنون الأدبية الحديثة، أي باتقان تكنيك (القصة والرواية والمسرحية)، والأدب ذو الطابع القومي المميز في ساحة الآداب العالمية ليس مجرد تكنيك إنما هو روح أولا.

العربي المعاصر يفتقد اليوم هذه الايجابية الروحية، وهذا ما يعوق وصوله الى مرتبة الاداب العالمية المعاصرة. وفي جواب عن سؤال العرب في موقفهم من كتابي أرسطو «الخطابة والشعر» هل فهموهما وأحسنوا التصرف بهما..؟ قال الدكتور عياد بما يخالف الشائع المعروف من الحال: «وجدت أن التأثير جاء في صورة إعادة تكوين وتشكيل لأفكار أرسطو، وأن العرب، فضلا عن ذلك، أعطوا تفسيرا جديداً وفهما معينا لأفكار أرسطو التي جاءت في كتاب الشعر..»

وواضح أن يتصرف في الجواب ويوسع الدائرة. ويستقي جوابه من خلاصة لرسالته التي حصل بها على الدكتوراه. عام ١٩٥٣ ـ ترى لم بقيت هذه الرسالة مخطوطة مع ما تهيأ للمؤلف من فرص النشر؟

وفي العدد مقال «كوستي بالاماس أمير شعراء اليونان» بقلم د. نعيم عطية.

في عدد ذي الحجة ١٤٠٦/ آب ١٩٨٦ تقل شيئا نسبة الميدان الأدبي وكأن المجلة تسعى الى أن تكون عامة اولا للعامة القرّاء حتى في موضوعاتها الأدبية ممثلة بموضوع «الحكمة في الشعر العربي» او «أبو العباس المبرد وكتابه الكامل في اللغة والأدب» او «مفدي زكريا شاعر الثورة الجزائرية». والشعر كذلك مفهوم سهل وقيمة القصيدة المختارة «من ديوان الشعر السعودي»: «انشودة الحج» لفؤاد شاكر، تكمن في المناسبة فقط، مناسبة شهر ذي الحجة. وعلى مقطوعة سعد البواردي «احبك» مسحة من جمال:

أحبك يا أرضي.. ولست بخيرها..
ففي غيرك «الانهار» و«الخصب» و«الفنن»
ولكنك «الأبهى». فأنت حبيبتي
وأنت لي «التاريخ» و«الاهل» و«الوطن»
ومن يعشق التاريخ أهلا. وموطنا
يبيح ربيع الأرض لو أنه الثمن.

ويشترط النحوي جزم «يبيح» جوابا للشرط «من يعشق... يُبح

المجلة العربية

في عدد ذي الحجة ١٤٠٦/ أغسطس ١٩٨٦ «الشاعر الكبير محمد حسن فقي في حوار صريح» والفقي شاعر كبير فعلا ولم يكن الذي أجري الحوار (سمير خوجه بكه) جاهلا قدره بعيداً عن غوره وقد قدمه هكذا: «ميزته أن كل حرف كتبه ينبض بالحب والألم قالوا عنه إنه «نفس تبحث عن نورها» وقالوا انه: «موهبة تتفجر أصالة وغزارة» وقالوا.. وقالوا.. غير أني عندما سألته.. من أنت؟ رد قائلا: «أنا إنسان عادي يتطلع ويطمح الى أن يكون إنسانا غير عادي..»

المقدمة جيدة ولكن الاستاذ الفقي عصي على السائل لتواضعه مرة ولانطوائه على سر أو اسرار لا يريد أن يبوح بها محددة الحدود ليظل يستثمرها ايحاء في شعره. وكان المفروض بالسائل أن يكون أكثر إثارة وأكثر إلحاحاً ليعود بحصيلة أغنى.

سأله سؤالا يجب أن يسأل: عن أسباب الألم في شعره؟ فرد على الفور: «ليس كل ما أكتبه يعبر عن معاناتي الخاصة فأنا أكتب لحسابي ولحساب غيري والمعاناة والحرمان الذي أعانيه ليس لشخصي.. أنا أتألم للانسان أينما كان وأعايش الأمة من حولي..

أتيت الى الدنيا بأشجان أمة
فكيف تواسوني بأشجان واحد»

الجواب صحيح لاشك فيه لدى شق منه، ويبقى الشق الذي «تحاماه» الشاعر الكبير وكان على السائل ان يتشبث به ويلح ويثير حتى يصل الى شيء من «المعاناة الخاصة» و«الحرمان الشخصي»..

وسأله: تقول في قصيدة لك:

ان في وحدتي فراراً من الناس ولكنه فرار المدل
ما الذي أبتغيه منهم سوى الجهل وحسبي أني أضيق بجهلي

هل يعني ذلك أن جرحك ما يزال ينزف؟

أجابني بعد صمت قليل:

ـ مايزال النزيف مستمرا حتى يأذن الله». والسؤال عن النزيف جيد على أن يكون في السبب وليس في الاستمرار على النزف لأن الاستمرار حاصل معروف، وفي نظرة الى أية قصيدة من هذه المطولات التي تؤلف الديوان ذي المجلدات السبعة بانتظار الثامن. ولكن لم النزف؟ ولم الضيق بجهل النفس؟ ما الذي يخشى الشاعر الكبير أن يصرح به أعلم جيداً أن الشاعر الكبير يحتفظ بسره لنفسه وأكاد أقول إنه ينوء به ولا يخفف من ثقله الا هذه المطولات المتصلات والموضوع واحد والحالة واحدة. أكاد أقول إنه يرى بيئته «أضيق» من أن تحتمله..

أعلم ذلك ولكن مسائلا ملحاحا لبقاً في الحاحه قد يعود من رحلته بجديد.

وأقولها صريحة اني انتظرت ان تزيدني «المقابلة» شيئاً وانتظرتها منذ اعلان العدد السابق عنها، ولكني لم اقترب مما انتظرت. فهل من محاورة أخرى تعقدها المجلة مع الشاعر الكبير؟ ولعلها تنتدب له أحد النقاد الخمسة الذين شهد لهم بالتميز: منصور الحازمي وعبدالله الغذامي ومحمد نصر الله وسعد البازعي ومحمد الشامخ، واذا انتدب للمهمة اثنان فليكن محمد نصر الله أحدهما.

ومقابلة أخرى جاءت دون الموقع تلك التي قامت على الحوار مع الاستاذ محمد حسين زيدان. ويكاد يكون السبب واحداً ويبقى الأمل بحوار آخر قائما ولابد لمن يتصدى للمهمة من

علم دقيق بأسرار النهضة الأدبية الحديثة ومن جرأة تخترق أسوار تواضع الرواد وقد جربوا كثيرا . . ورأوا كثيرا . .

وفي حوار عن «مستقبل الرواية العربية» جرى مع روائيين مصريين قال نجيب محفوظ «مما لاشك فيه ان التلفزيون والفديو سيؤثران كثيراً على مستقبل الرواية . وهذا ما أوكده دائماً وقال فتحي غانم «سيصبح هناك إقبال شديد على الرواية أو القصة عموما لتصويرها وإعدادها في شرائط أو اسطوانات وقال مجيد طوبيا : «قيل في أوربا إن السينما والتلفزيون والفيديو سوف تقضي على الكتاب . . لكن لم يحدث شيء من هذا فما زال الكتاب منتشراً هناك» .

للشعر مكان بيّن في ثنايا المجلة . وفي شعر هذا العدد خاصة نبض يدفعك على القراءة وقد يستوقفك البيت والبيتان فتهم بالاختيار.

لاتبعد كثيراً اذا قلت ان «الحياة» في هذا العدد اكثر منها في سابقه . . وانتظرت المزيد في لاحقه .

اسفار

العدد الخامس (آب ١٩٨٦) يبدأ بالشعر، شعر ليوسف الصائغ عشر نوافذ على البيت القديم ثم اشعار أخرى، لشباب بها حاجة ـ شأن الشعر السائد ـ الى الماء أي الى الشاعرية!

ويترجم د. سلمان الواسطي قصائد للشاعر الاميركي ثيودور روتكه ١٩٠٨ ـ ١٩٦٣) كل فضيلتها : أو فضيلة المهم منها أنها نظمت خلال «احدى فترات نوباته العقلية العنيفة وهل هذه فضيلة؟ وهل مجموع المترجم أهل للعناء؟ أيعنى ذلك وجود المترجم وغياب ما يحسن ترجمته؟

ويترجم مجيد ياسين «مقابلة مع الكاتبة أنيس نن» وهو يؤكد الحاجة الى وجود ما يحسن أن يترجم، وإلا فماذا في المقابلة للقارىء العربي؟! ثم ماذا في «رسائل ديلان توماس» التي ترجمها لطيف ناصر حسين؟!

في العدد قصص لعبد عون الروضان وفاروق السامر وابراهيم فهمي وماريا ديور بكوفا (ثلاث قصص للاطفال، وحكاية روزندوخواريز لبورخس ترجمة نهاد حايك وفي العدد دراسات (لاتنفع ولاتضر)، ومثلها المقابلة مع محمد شكري .

وفي العدد فنون تشكيلية، وسينما ومسرح ونوافذ ومكتبة ـ والفصل الأول من السيرة الذاتية لجبرا ابراهيم جبرا (ترى كيف سيوزعها الاستاذ جبرا بين الكرمل واسفار؟ . جاء في المحاضرة التي القاها الدكتور عبدالقادر القط في مؤتمر ادباء مصر بالاسماعيلية : «ويشهد الشعر الحر في مرحلته الثالثة . . » الى أن الشباب «انتهوا في كثير من نماذج شعرهم الى استخدام جديد للغة وبناء خاص للاسلوب يكاد ينتهي من (لعلها في) تفكك عبارته وتحللها من منطق اللغة الى مايشبه السريالية . . ويشكو هؤلاء الشعراء عادة من اعراض النقاد المعروفين عن دراسة شعرهم وتقديمهم الى الناس. لكن لهؤلاء النقاد عذرهم إذ يواجهون بأنماط من الشعر يصعب عليهم أن يكتشفوا قيمها الفنية الجديدة كما يراها أصحاب هذا الشعر ويحاول بعض الشباب من النقاد ـ أن يدرسوا هذا الشعر ويقدموه الى الناس غير ان دراستهم في الأغلب تجيء تبريرا للحركة ودفاعا عنها . . وهم في دفاعهم العام يحاربون الشعراء في الغموض والتهويم واللجوء الى التفسير والتأويل الذي لايحتمل النص. وقد أصبح التأويل والتفسير من آفات نقدنا الأدبي في هذه الأيام في الشعر والمسرح والرواية . وهو باب مفتوح لاسبيل الى معرفة وجه الحق فيه . وكثيرا ما يحمل النص أكثر مما يحتمل ويضعه في منزلة أعلى بكثير من منزلته الحقيقية . .»

لو سمع الجاحظ كلام الدكتور القط لقال : تدل كلمة [القط] هذه على أنه يحسن أن سب الاشراف.

لم يكن القط مع الشباب، ولكن شأنه شأن نقاد جيله في الخوف من هؤلاء الشباب وتجنب مصارحتهم بالحقيقة المرة! ومثل الذي في مصر في غيرها!! بالانتظار الناقد الصريح او الجيل الرابع الذي يفضح الجيل السابق كما يفضح نفسه!!

وتمر بالمجلة أخطاء لغوية يفترض التغلب عليها . ومن ذلك ما جاء (ص ٤١) في قصة الروضان : «ولكنه خشي أن يكون أي خلود الى الراحة طريقا الى النهاية» والصحيح : أي إخلاد . . ووردت (ص ١٥٢) «نخبة من النقاد . . المتواجدين في فرنسا» والموجودون، ولاتليق «المتواجدون» بمجلة أدبية بل الاحسن الاستغناء عن «الموجودين» و المتواجدين ووردت (ص ١٥٤) : «وتأتي (الغرف الاخرى) لتكمل المشوار الروائي . . . » و «المشوار» هنا أسوأ من «المتواجدين» ولنا بالطريق او المسيرة أو . . أو مندوحة عنها .

وتتطوع المجلة فتصف «قصص عراقية باللغة الالمانية (ص ١٥٧) بأنها «تعد . . مجموعة متكاملة» ـ والحق أنها على شيء من ذلك ولكنها ليست كذلك فأين جعفر الخليلي؟ وأين عبدالخالق فاضل؟ وأين شاكر خصباك؟ . . . ومحمود جنداري، غير النقص بالكاتبات . . اذا اردنا الى التكامل الحقيقي .

وبعد فان القائمين على «اسفار» يبذلون جهوداً مخلصة للتميز والاعراب عن «روحها الشابة المتدفقة بحب الفن والابداع» واننا نتابع هذه الجهود باهتمام أملاً بالثمر أو انتظاراً له ، لاننا نلحظ على مجلة الشباب سكونا ليس من طبع الشباب، أو انه في الاقل ـ اكثر مما يحب . وقد يفتح باب «أسفار المستقبل» الذي أعلنت عنه المجلة في ختامها صفحة جديدة لذلك الأمل، وتبقى مسؤولية الدكتور علي عباس علوان كبيرة بين المجاملة والصراحة . ولم نكن يوماً بأحوج الى الصراحة منا في هذه الأيام . ترى كم يبقى

من «شعر» ربع قرن مضى لنزيد عليه أكداس ربع قرن يأتي؟

كل العرب

في عدد ٢٢ تموز مقابلة مع الشاعر اليوناني «يانيس ريتسوس» «رغم اقترابه من عتبة الثمانين / مواليد ١٩٠٩ / فهو يبدو أصغر من عمره بأربعين سنة.. على المستوى العالمي.. يصنف في قائمة شعراء الحرية التي تضم بول ايلوار.. غارسيالوركا.. وناظم حكمت.. وبابلو نيرودا وأراغون.. طيلة سنوات المقاومة، مقاومة الاحتلال النازي.

ومن آرائه أن المدرسة السريالية «فتحت افقا جديدا، وحررت التعبير الشعري، لكن جوهر الشعر السوريالي ليس ذا قيمة كبيرة..» ومنها: «لن تستطيع التكنولوجيا أن تقتل الشعر أبدا. ان الشعر في قلب التواصل البشري.. وشخصيا لا أستطيع تصور كيف يمكن للبشر أن يعيشوا بدون شعر. بالنسبة لليونان فللشعر حضوره الخاص. لقد طبعت دواويني خمساً وثلاثين مرة.. رغم الرقابة التي خضعت لها أشعاري طيلة ثلاثين عاما..»

وفي جواب عن سؤال: هل أنت حزين لأنك لم تحصل على جائزة نوبل؟ قال: «ابدا في عام ١٩٠١ لم تعط جائزة نوبل لتولستوي وإنما أعطوها لسولي برودوم وأرسلت لجنة المحلفين اعتذارها الى ليون تولستوي. أيضاً لم تمنح لغوركي أو تورغنيف.. وانما لباسترناك.. على روايته دكتور زيفاغو. علما أنه لم يكن روائيا بل شاعرا (...) لقد منحت له الجائزة لأنه كان ضد النظام الاشتراكي.. وعندما تسلم بابلونيرودا جائزة نوبل بكي وهو يقول: «ان ذاك الاغريقي العجوز ريتسوس يستحقها أكثر مني» ولاتنس أن نيرودا حصل عليها بعد أربعة عشر ترشيحا، واما أنا فلم ارشح الا احدى عشرة مع مرة (ضاحكا).

وبالاماس «شاعر متأمل، يعلي الفكر على العاطفة. ولهذا فهو حتى في قصائده الغنائية العاطفية أشد نفاذا الى قلوب قرائه من شعراء العاطفة» «هناك فكرة واحدة كبيرة وغنية تقوده، وتجذبه اليها، ألا وهي الضرورة الملحة لبناء مجتمع جديد يتخذ دعائم لنفسه من احترام العمل والفن وآمال الانسان».

عدد له الكاتب خمسة عشر ديوانا بين عامي ١٨٨٦ - ١٩٣١ توفي بالاماس في شباط ١٩٤٤. وقد خلف ديونيسيوس سولوموس (١٧٩٨ - ١٨٥٧) في امارة الشعر اليوناني الحديث.

يلح الكاتب على أن الشاعر كان «بمنأى عن السياسة» فكيف ينسجم هذا وسعيه لبناء «مجتمع جديد» قائم على «العدالة والتقدم»؟ ثم انه أمير الشعراء» فمن أمرّه؟ وكيف ولماذ؟

وفي عدد ٣٠ تموز ١٩٨٦ «مجيد طوبيا يتحدث عن حياته وأدبه بعدما نقل كتابه الى الفرنسية، الكتاب هو روايته «دوائر عدم الامكان» مع ثلاث قصص قصيرة هو من جيل الستينيات اساس دراسته في الرياضيات ويقول: «هناك جيل يبدع ابداعا سوف يكون له أشد الأثر على الأجيال القادمة. الرواد اهتموا بتأسيس الرواية العربية من لاشيء. وبعد أن تم التأسيس جاء دورنا لاعطاء الشخصية والملمح المصري. سيكون هناك كتاب جدد.. هم محمود الورداني، ومحمد المخزنجي وابراهيم عبدالمجيد..» «انني موظف في وزارة الثقافة لكنني متفرغ في الوقت الحاضر لمدة ثلاثة أعوام لكتابة رواية كبيرة بعنوان «تغريبة بن حتحوت» وهذه هي السنة الثالثة واذا لم انته منها فسآخذ سنة إضافية».

تصدرت العدد تسع صفحات مخصصة لفائق حسن ولوحات له. في عدد ٦ آب ١٩٨٦ حوار مع جبرا ابراهيم جبرا، وعن سؤال «كيف توفق بين جبرا الناقد وجبرا الفنان؟ وهل يؤثر الناقد عليك وأنت في صميم عملك الابداعي»؟ يقول: «لسوء الحظ نعم.. انا في داخلي ناقد يقظ يزعجني أحيانا، وأتحايل عليه أحيانا، واختلف معه أحيانا أخرى، يعني بسبب من هواجسي في الاصل للنقد الأدبي وفي نظريات النقد لا استطيع أن اعزل هذه المملكة من شخصيتي وأضعها جانبا..»

ولاشك في رواج كتب الاستاذ جبرا نقداً وابداعاً وترجمة، وفي الطبع وإعادة الطبع في اكثر من دار نشر في وقت واحد وفي أكثر من قطر واحد.. وجاء في الحوار: «كتابه «الفن والحلم والعقل» يحدث ضجة غير اعتيادية» وهو قول يحتاج الى دليل وشرح فهل احدث الكتاب «ضجة غير اعتيادية»؟

وفي العدد خبر عن تأسيس دار تونسية بعنوان دار الرياح الأربع للنشر» ومما اصدرته: «اسطرلاب يوسف المسافر» للشاعر التونسي يوسف ازوقة، دهاليز الزمن الممتد» لأبوبكر الصيادي، «العربية وثورة المناهج الحديثة» لمحمد صالح بن عمر..».

وخبر عن صدور مجلة بيروتية باسم «الأخير أولاً» - مجلة أدبية جديدة فصلية لتكون «منبراً لأصوات ابداعية شابة تضيق بها منابر الثقافة البيروتية.. متخصصة بنشر القصائد والنقد الشعري..» وخبر عن صدور مجلة اسبوعية سياسية جديدة باسم «الحوار» لم يرد مكان صدورها، ولعله باريس؟! وفي العدد قصة لمحمد سماره بعنوان «كرنفال».

وفي عدد ١٣ آب ١٩٨٦ يذكر شربل داغر فضلا لنجيب محفوظ في «السلوك الأدبي» ثم يلتفت الى آخرين من ادبائنا «الذين يتصرفون بشكل مضحك، حين يلتقون بمستشرق أو بمترجم الى لغة أجنبية. تراهم يتقلبون ويتبدلون تبعا لتعابير وجه المترجم. بعد أن يكونوا قد بسطوا أمامه حقيبتهم الجلدية التي توزعت فيها نسخ كتبهم، ونسخ مصورة عن الأحاديث والمقالات التي كتبت عنهم، لدرجة انني أتساءل أحيانا: عم يبحث الأديب العربي؟ عن الشهرة

(باي ثمن، وحتى لو أتت واهيـة) أم عن القيمـة الأدبيـة (حتى لو تأخرت) عن الاعتبار الاجتماعي أم عن الاعتبار الأدبي؟».

شربـل داغـر يتساءل أما أنا فلا أتساءل!! وفي العـدد حوار مع الأديب الـروائي اللبنـاني اليـاس خوري جاء فيـه: «اعتقـد أن قنـاعاتي الشخصية غيـر مهمـة في تحليل أعمالي الروائية..» وفيه: «يحصـل في الأدب أن يكون هناك كاتب كبير لم يكتب سوى عمـل واحـد. اعتقـد أن أمل حبيبي كاتب كبير جدا، لكنـه لم يكتب الا رواية واحدة هي: المتشـائـل». الطيب صـالـح.. عرس الـزين.. موسم الهجـرة الى الشمـال.. فؤاد كنعـان اللبنـاني لم يكتب سوى كتـابين صغيرين همـا: «قـرف» و«أولا وآخـراً وبين بين» وهـو في رأيي أحـد أهم كتـاب القصـة العربية القصيرة». وفيـه: «انهيـار مرحلة الحـداثـة يتجلى في كل مظـاهـر الحياة الثقافية علينا أن نؤسس لمرحلة ما بعد «الحداثة العربية».

يلاحـظ على «عـقـليـة» اليـاس خوري «الالحـاح» على تجـريـد الأدب عن ان يكـون «رسالة». لماذا؟ قد يجيب عن السؤال من يعرف الكاتب اللبناني عن قرب.

وفي العدد خبر لايخلو من أهمية خاصة ودلالة جديـرة بالتأمـل والدرس، ذلك خبر «الفكرة التي تعتمل في رأس الشاعر يوسف الخال عندما حضر الى باريس في العـام المـاضي للاستشفـاء حيث التقى بأدونيس وعـدد من الأدبـاء والشعراء العرب والفـرنسيين، اذ لاحظ يوسف الخال شوق هؤلاء الى العـودة الى زمن الـروابط الأدبية وقل الى زمن مجلة «شعر» بل الى مجلة «شعر» نفسها.

وانتقلت الفكـرة مع يوسف الخـال من باريس الى لنـدن فـ«قـررت دار النشـر البـريطـانيـة «بينغوتي» أن تنفذها على نفقتها، ولكن ليس في باريس بل في لنـدن. وتم الاتفـاق على المـوعد التقـريبي لاقـامـة هذه التظاهرة الثقافية في أواخر شهر ايلول / سبتمبر القادم ومطلع تشرين الأول / اكتوبر.

وبعـد لقـاءات عدة حصلت في بيت (يـوسف الخـال) مع بعض شعـراء «شعر» تم الاتفاق على بعث هذه المجلة. بحلّة جديدة أسموها «دفاتر الشعر»..

أعـود لدلالـة الخبـر ولجـدارتـه بالتأمـل سبباً وغـايـة، ماضيـاً وحـاضـراً ومستقبـلاً، عربيـاً وأمـريكيـا.. وأشيـاء كثيـرة. وحين تصدر «دفاتر الشعـر» سيتهـافت عليهـا الشبـاب سعيـاً وراء الحـداثـة البعيـد عن الغـرب مسحور على الهواء والمقيم في الغـرب ساحـر بالشعـوذة وسيأتي يوم تؤلف فيـه رسـالـة جامعية عن «سحـر الحداثـة والتخـريب الفكـري»!! وفي العدد «حوار صريح مع النـاقـد» الـدكتـور محسن جاسم المـوسوي استقطب معظمـه (الصلة بين الأدب والحـرب وعـرج على» سمـات القصـة العـراقيـة قبـل الحـرب»: «استمـر النفس الستيني في القصـة العـراقيـة سائـداً وطـاغيا حتى الحرب. فاذا كان القصـاصـون الخمسينيـون أتـوا بقضايا جديدة، بنـزعـة حداثـة حقيقية، فان الستينيين لم يتمكنوا حتـى من تجـاوز ذلـك. لكـنـهـم جعلوا هذا الشخص الصغيـر، أو هذا الفرد في اصطراعه مع الآخـرين الـذي أتى به الخمسينيـون، يضيع في متـاهـات ثقـافيـة. الخمسينيـون اختـاروه انسانا عاديـا) والستينيـون جعلوه مثقفـا. جعلوه يقـرأ كثيـرا، ويثـرثـر بوفـرة، ويتحـدث عن غربتـه في العـالم. وهـو بالتالي عبارة عن صعلوك يتكرر (أو يتسكع) في المقاهي والحانات، حتى ان صراعه مع العـالم بات صراعـا محـدوداً، وساذجا أحيانا (...) فعندما تريد، مثلا، أن تترجم احدى هذه القصص الى لغة أجنبية تجد بان هذه القصة تطفو على قدر كبيـر من كلام الصيـاغـات، دون الاحـداث واستثنى قصصـاً لمحمـد خضيـر، وموسى كريدي ولطفية الدليمي وعبد الستار ناصر ومـوفق خضـر وأحمـد خلف وذكـر اسمـاء الوجوه النيـرة التي تأتيهم المكـانـة طوعـاً: السيـاب، عبـدالملك نوري، نهـاد التكرلي، فؤاد التكرلي وانتهى بالـرأي: «ولا يمكن اليـوم لمثقف عراقي جاد ومخـلص للكلمـة أن يطعن بعبـد الملك نوري، رغم ان المجدد الحقيقي للقصة العراقية هو فؤاد التـكـرلي، فقـد امتلك هذا الـروائي مواصفـات الكتـابـة الفنية المتينة وما زال يكتب» وفي العـدد قصـة «طائر بلون الغبار» لشاكر نوري وفيـه خبـر صدور العد (٤٣) من مجلة «فكروفن» التي تصـدر بالعـربيـة في المـانيا متضمنا قصائد لشعـراء عراقيين هم: يوسف الصـائـغ، سركـون بولص، صلاح فائق، على جعفر العلاق، سامي مهـدي، عبـدالأمير معلة، حسب الشيخ جعفر، عبـدالـوهـاب البيـاتي، حميـد سعيـد، فيصـل جاسم، زاهر الجيزاني، هادي ياسين علي، رعد عبـدالقـادر، كاظم الحجـاج، عبـد الـرزاق عبدالواحد، فاروق يوسف الذي كتب عن الرسم الحديث في العراق.

مسرحيه المصيدة... والتجربة الطرازية

د. عبدالإله كمال الدين

مدخل

كانت اجاثا كريستي في التاسعة من عمرها حين توفي كاتب القصة البوليسية الشهير (ولكي كولنز) عام ١٨٨٩ والذي تعد قصته البوليسية (الجوهرة) من القصص المعروفة لا في انكلترا فحسب وانما في جميع انحاء اوربا، ومن المؤكد ان اجاثا كريستي قد تثقفت على قصصه وقصص غيره من كتاب القصة والرواية البوليسية من امثال آدغار الن بو وارثر كونان دويل الذي ابتكر شخصية (شارلوك هولمز) واميل غابور يو وكاترين غرين قبل شروعها بكتابة قصصها البوليسية في العشرينات.

ان القصة البوليسية التي استحوذت على عقول عدد كبير من القراء في انحاء العالم استطاعت ان توفر لمبتدعيها ارباحا مالية كبيرة زادت من حماسهم في الاستمرار بكتابة هذا النوع من الموضوعات والبحث عن صيغ واساليب جديدة في خلق وابتكار الشخصيات المتفردة في الذكاء والشجاعة وقوة الارادة والتصميم على تحقيق المستحيل باقتحام الاسوار المغلقة وحل الاحاجي وعشق المغامرة.

ويكفي في هذا الشأن ان نشير الى ما ذكره الباحث الانكليزي (جوليان سيمونز) في كتابه (القصة البوليسية في الادب الانكليزي) من ان روايات وقصص اجاثا كريستي احتلت المرتبة الثالثة في قائمة الكتب العالمية التي حظت بالترجمة الى اللغات الاخرى، وان قصتها الشهيرة (مقتل روجر اكرويد) قد لاقت اقبالا شديدا من القراء بحيث بلغ معدل مبيعاتها مليون ونصف المليون نسخة خلال مدة محددة.(١)

ومن المعلوم ان صانعي الافلام في الغرب وجدوا في القصة البوليسية ضالتهم المنشودة فاستثمروها خير استثمار في السينما فكانت ان ظهرت على الشاشة الكثير من الموضوعات البوليسية كما تفرغ بعض كتاب السيناريو الى كتابة الموضوع البوليسي استجابة لضغوط المنتجين السينمائيين المتعطشين دوما الى الموضوعات المثيرة.

وحذا التلفزيون حذو السينما فاهتم كثيرا بتقديم القصة البوليسية في مسلسلات لا تحصى سهل تسويقها الى مؤسسات التلفاز الوطنية من سرعة انتشارها وباتت بعض شخوصها كشارلوك هولمز وارسين لوبين وجيمس بوند ومن هم على شاكلتهم نماذج ورموز للسوبرمان الذي لا يقهر.

لكن الموضوع البوليسي لم ينل الكثير من الاهتمام في اوساط العاملين في المسرح لاسباب عديدة منها ان اغلبية عشاق القصة البوليسية يفضلون مشاهدتها في فلم سينمائي وفرت له التقنيات المتطورة في الصناعة السينمائية وسائل تأثيرية اقوى، كما ان البعض يرتاح لمشاهدة الفلم او المسلسل التلفزيوني عبر شاشة التلفاز وهو ينعم في منزله بكامل الهدوء والراحة والقابلية على التواصل والاستجابة والمشاركة الذهنية في حل اللغز دون ان يعرقل هذا الجو الخاص حشد من الناس او فوضوي كثير الثرثرة ولكن الاهم من هذا كله ان فئة كبيرة من المسرحيين ترى ان للمسرح رسالة ايديولوجية تتعارض والاتجاهات العامة للموضوع البوليسي.

ويبدو ان البعض من المسرحيين لا ينظرون لوحدهم الى هذه المسألة من هذا المنطلق وانما يشاركهم الادباء الذين يعتقدون ان القصة البوليسية لا يمكن ان ترقى الى مستوى الابداع الادبي وانما هي في حقيقتها مجرد صنعة يتقنها من يعرف قواعد اللعبة ويتفنن في تعقيد الخيوط وفكها بطريقته السحرية.

نظرة في الخصائص النوعية

من البديهي ان رواية اجاثا كريستي (مصيدة الفئران) ليست الرواية الافضل في مجمل نتاجها الروائي لكنها رغم ذلك لفتت اليها الانتباه لكونها جاءت شاهدا على تمرد الكاتبة على القواعد والمقومات الشائعة لعناصر القصة البوليسية وفي محورين اولهما خداع القارىء حتى اللحظة الاخيرة بجعل المخبر المرتكب الفعلي للجريمة واخفاء شخصية المحقق السري بصورة لم تألفها القصص البوليسية وثانيهما استخدام مسألة الاختين المتشابهتين اللتين خلط القاتل بينهما ونعني الخلط بين السيدة مولي وشقيقتها المطلوبة للقتل.

ولربما كانت استثنائية المعالجة وطريقة التناول تلك حافزا لمسرح سانت مارتن في الوست اند بلندن الى اختيار الرواية واعدادها مسرحيا وعرضها للجمهور لاول مرة في ١٩٥٢/١١/٢٥، اي قبل اربعة وثلاثون عاما وشاهدها خلال تلك الفترة حوالى ستة ملايين متفرج.

وكانت الايرادات الضخمة التي حققها العرض (بلغت حوالى تسعة ملايين باون) دافعا قويا للابقاء عليها كفقرة دائمة في ريبرتوار المسرح طوال هذه السنوات ولسنوات اخرى غير محدودة ما دام الكسب المادي مضمونا.

ومن المفيد بوجه خاص ان نناقش التفسيرات المحتملة لعوامل هذا النجاح ومبرراته وفي رأيي ان هناك جملة من الامور في مقدمتها ان المجتمع الانكليزي يرى في اجاثا كريستي واجهة من واجهات شيوع وانتشار الرواية الانكليزية لذا يصبح التعرف على نتاجها مجسدا على خشبة المسرح امر مطلوب الى حد ما،

بالاضافة الى كون ان ارتياد الانكليز للمسرح بات ممارسة حياتية ترسخت في نفوسهم تدريجيا منذ ان كان في لندن (التي لا يزيد عدد نفوسها على المليون نسمة آبان عصر الملكة اليزابيث الاولى في القرن السادس عشر) مائة وخمسون مسرحا ولهذا يصبح من المألوف ان لا يحصل المواطن على تذكرة لدخول المسرح الا عن طريق الحجز المسبق وتأسيسا على هذه الظاهرة نلاحظ ان عرض مسرحية (مصيدة الفئران) يحظى بالتأكيد بنصيب مضمون من المشاهدين من ضمن المجموع العام للجمهور المسرحي، ناهيك ان الكثير من السواح الذين يتحكم فيهم عامل الوقت المحدد يفشلون في العثور على تذكرة دخول لمسارح مشهورة يتضمن ريبرتوارها عروضا لمسرحيات شكسبير وبرنادو شو وجون ازبورن وهارولد بنتر وسواهم من الكتاب المرموقين فيفضلون في هذه الحالة ان يشاهدوا عرضا للمسرح الانكليزي حتى وان كان هذا العرض (مصيدة الفئران) مع الاقرار ان بعضهم ممن تعرف على الرواية او انبهر بشهرة اجاثا كريستي يرغب بحماس الجلوس على مقعد في المسرح يوفر له لعبة المشاركة في حل اللغز الغامض.

ونخلص الى القول بأن النجاح المادي للمسرحية خلال فترة عرضها ليس دليلا على مستواها واتجاهها الفكري ومن الخطأ الفادح اتخاذه ركيزة للحديث عن قيم انسانية رفيعة اكتشفها الانكليز او سواهم في نتاج اجاثا كريستي انما ينبغي الانتباه باستمرار بأن النجاح المادي في المجتمعات الاوربية الغربية ليس من الضروري ان يكون مصدره عروضا مسرحية او نتاجات فنية، ذلك ان العديد من الفعاليات البعيدة كل البعد عن الفن ووظيفته الاجتماعية تدر على اصحابها اضعاف ما حققه عرض مسرحية (مصيدة الفئران) في عاصمة الضباب.

ملخص الحكاية

تبدأ حكاية (مصيدة الفئران) في مسكن السيدة (مولي ديفز) الذي حولته الى بانسيون لتأجير الغرف المؤثثة وبينما تكون مولي وزوجها السيد ديفز منهمكان في اعداد الترتيبات لاستقبال المؤجرين الذين التقوا بهم هاتفيا معبرين عن رغبتهم في الاقامة في البانسيون يسمعان من المذياع خبرا عن مقتل السيدة (مورني ليون) في لندن مع تفاصيل عن هيئة القاتل وملابسه (لون المعطف، القبعة، لفاف الرقبة). . وينتبه السيد ديفز وزوجته بعد حين بأن هذه المواصفات تنطبق على ملابس الرجال الذين حضروا تباعا لاستغلال غرف المنزل وهم كريستوفر رني والميجر ميتكالف والسيد يارا فيسيني.

ويحضر الى البانسيون كذلك السيد ترونر الذي يدعي انه عريف في الشرطة السرية اوكلت اليه مهمة التحري عن القاتل موضحا ان الشرطة عثرت على دفتر سقط من القاتل بعد ارتكابه للجريمة الاولى وفيه عنوانين، عنوان بيت القتيلة (مورني ليون) وعنوان البانسيون مما يدلل بجلاء على ان الضحية التالية سيكون من بين سكنة البانسيون.

وتتوالى الاحداث وتتشابك وتهيمن معها حالة من التوتر والفزع على جميع المقيمين في الدار فتحاول النزيلة السيدة بويل اثارة الشكوك حول كريستوفر رني يشاركها في ذلك صاحب الدار السيد ديفز وكذلك تفعل بقية الشخوص التي تعصف بها الشكوك محاولة رمي التهمة على بعضها البعض ويستغل ترونر هذا الوضع الخاص فيدفع بحماس ليجمع الادلة وصولا لمعرفة علاقة الشخوص بحادث وقع قبل سنوات لثلاثة من الاطفال اودعوا لدى عائلة فلاحية تعمل في احد المزارع ومات اصغرهم نتيجة اهمالها ولم تكن القتيلة الاولى السيدة ليون واسمها الحقيقي (مورين كريج) الا الضحية الاولى للقاتل وذلك كونها المرأة الفلاحة التي استلمت الاطفال من دار الرعاية ونلاحظ ان القاتل يواصل البحث عن شخصيتين أخريين هما مديرة دار الرعاية والمعلمة التي لم تسعف الاطفال وتنقذهم من وضعهم السيء. . وفجأة تقتل السيدة بويل وبذات الطريقة التي قتلت بها السيدة ليون ويتضح ان السيدة بويل كانت مديرة لدار الرعاية في تلك الآونة. . . ان القلق يبسط سلطانه على الجميع بانتظار الضحية الاخيرة للقاتل فالاغنية تقول (ثلاث فئران عمياء) وهذا يعني ان هناك ثلاث ضحايا ولابد من جريمة ثالثة. . . ويستطيع ترونر في النهاية ان يهتدي الى الشخصية الثالثة وهي السيدة مولي ديفز صاحبة البانسيون. . وحين انفراده بها في الصالون تؤكد له ان المعلمة المقصودة هي شقيقتها الكبرى. . لكن ترونر الذي يكشف عن حقيقته باعتباره الشقيق الاكبر للاطفال الثلاث يحاول خنق السيدة مولي وفي اللحظة المناسبة يظهر الميجر ميتكالف ويخلص السيدة مولي ويقبض على القاتل ترونر المضطرب العقل ويوضح لمن حوله انه المخبر الذي ارسلته الشرطة واسمه (تانر) واستطاع الدخول الى البانسيون بأسم الميجر ميتكالف بعد ان اتفق معه على ذلك. . وبالقبض على ترونر تنتهي حكاية (الفئران الثلاثة العمياء) بعد ان تخطى سكنة البانسيون مواقف مرعبة عاشوها مجبرين.

مصيدة مسرح الرشيد

لقد شملت تجارب محسن العزاوي الاخراجية منذ تخرجه من جيكوسلوفاكيا وعودته للقطر العديد من الاعمال المسرحية ذات الاساليب والاتجاهات المتنوعة (التراثية، الاحتفالية، الغنائية، الواقعية، الطليعية) ومن خلال متابعتنا لتلك الاعمال نلاحظ مدى اهتمام الفنان العزاوي بالجوانب التقنية في العرض سواء ما هو متصل منها بالوسائل المساعدة (المناظر والمؤثرات والانارة) او ما يتعلق باداء الممثل وتنظيم حركته على الخشبة. . ولم تكن اجواء الغموض والترقب غريبة على العزاوي فقد تعامل معها في عمله الاول (طنطل) عام ١٩٦٧ و (الغرباء لا يشربون القهوة) عام ١٩٧٥، ورغم ان مضمون مسرحية (المصيدة) يختلف من مضمون المسرحيتين المذكورتين الا ان بعض عناصر العرض جاءت مشتركة وابرزها التوتر، المفاجأة الحادة، الترقب، الابهام، ومن البديهي ان العزاوي قد افاد منها وهو يخطط باتقان شديد لاخراج المصيدة.

ويبدو ان المخرج قد طرح جانبا مسالة تطويع النص لواقعنا الاجتماعي وهو في ذلك على حق، فاتجه بكل امكاناته لتقديم طراز من العرض يحتفظ بجميع خصائصه النوعية بغية جعل المتفرجين يدركون سلفا بأن ما يعرض امامهم هو مجرد نافذة يطلون من خلالها على نموذج لموقف خاص تتعرض له مجموعة من الناس في بلد صناعي متقدم كانكلترا . . وان لهؤلاء الناس تقاليدهم ومشاكلهم وطريقتهم في التعبير عن طبيعة حياتهم المأزومة، ومن هذه الرواية ادرك المخرج ان نجاحه يرتبط بهذا المعنى وان عليه ان يستعين بكل التفاصيل لرسم اللوحة في مواصفات طرازها الخاص نفسه. وتنحصر المستلزمات المطلوبة والمتوفرة لديه بثلاثة اشياء (النص المعد) وما يمتلكه من خصوصية حوارية وجمالية وتركيبية . . . الممثلون بقدراتهم التعبيرية والفنيون من مصممي الديكور والانارة والموسيقى، ومع هذه الاولويات ينبغي ان يتعامل تعاملا فطنا من اجل انسيابية افكاره وتحقيق ترجمتها ترجمة ابداعية على الخشبة.

حذف المخرج بعض الاجزاء من النص وعلى الاخص الاجزاء التقريرية من الحوار التي تتعب الممثل وتبعث الملل في نفوس المشاهدين وهي عموما جزء من ترسبات الرواية التي كان على المعد معالجتها بادراك ان الفعل المسرحي اشد تأثيرا من التداعيات الحوارية الطويلة ولكن ما يثير الدهشة ان المخرج عمد ايضا الى حذف المشهد الرابع بأكمله وهو المشهد الذي يدور في مركز الشرطة بين المفتش (بارمنتر) والعاملون (جو) و (بل) اللذان عثرا على الدفتر الصغير بعد سقوطه من جيب القاتل اثناء التقائهما به مصادفة وبعد ارتكاب جريمته الاولى، واعتقد ان دوافع الحذف تنحصر في سببين الاول محاولة المخرج التملص من مشهد يتطلب منظرا مستقلا على الخشبة وكان بامكانه بسهولة تجاوز هذه المعضلة وذلك بتأطير المشهد ضوئيا (بواسطة الانارة) وحصره في احدى زوايا مقدمة المسرح. . . . اما السبب الثاني المحتمل فهو ان المخرج اجتهد في ان يجعل عنصر المفاجأة اقوى من خلال الامعان في خداع المتفرج بصورة مضاعفة زيادة على نسبة الخداع المتوفرة في النص اصلا والكامنة بشخصيتي ترونر والميجر ميتكالف حتى اللحظة الاخيرة من العرض.

ورغم ان تعاملنا مع النصوص البوليسية يبدأ بهذه الخطوة ولكن ينبغي ان ندرك امورا اولية اهمها ان العناصر الاساسية في الموضوع البوليسي تتجلى في الحبكة الشديدة الاحكام والمحسوبة وفقا لمعادلة الاسباب والنتائج، ومبنية على الدوافع وتصرفات الشخوص التي تغلفها تراكمات الاسرار المخفية. وكل تلك العوامل تحقق تصاعدا بالاحداث على شكل حلقات يتصل بعضها بالبعض الآخر بما يشبه الهرم المصنوع من مجموعة قطع فاذا سحبت احدها تخلل بناء الهرم بأكمله ووفقا لهذه الحقيقة نلاحظ ان حذف المشهد الرابع احدث خللا ظاهرا في البناء العام.

استغل المخرج استغلالا بارعا مساحات خشبة المسرح وحركة الشخوص وتحديد المواضع الحرة ومواضع قطع الاثاث وكنموذج لذلك نشير الى فطنة المخرج في وضع الهاتف في البانسيون على اليمين والشخوص الهلعة على اليسار وجعل حركة السيدة مولي نحو الهاتف حبلى بالقلق والفزع وهي تتقدم ببطء وحذر لترفع السماعة وهذا يدلل على مقدرة المخرج في احتسابه لاهمية ضبط الوقت وضبط الايقاع وارتباطه بالموقف المتوتر وعلى هذا المنوال نرى ان المخرج قد افلح في خلق اجواء مشحونة بالفزع الشديد.

ووفق المخرج ايضا في رسم الشخوص كنماذج انكليزية لصيقة بواقعها وبيئتها الاجتماعية محافظا على المناخ الخاص للعرض المسرحي مستعينا بذات الوسائل التي اتبعها المخرج (اللندني) في مسرح سانت مارتن عندما انهى العرض بمكالمة هاتفية يتلقاها السيد ديفز من المخرج نفسه يرجوه ان يطلب من المشاهدين عدم اخبار معارفهم بشخصية القاتل الحقيقي لئلا يذهبوا بالمفاجأة(٢) والفرق بين الحالتين ان المخرج الانكليزي يظهر بنفسه على الخشبة ليقوم بهذه المهمة.

- ضمت المصيدة لجنة طيبة من الممثلين جمعت بين ذوي الخبرات القديمة (سامي قفطان وسهام السبتي وهاني هاني وهناء محمد) والشباب المتحمس للعطاء المتميز (كاميران رؤوف وستار خضير وحسن عبد وسعاد عبد الرزاق) وجاء التنافس في جودة الاداء ملحوظا بما لا يزعزع جهدهم كفريق واحد من جهة واحتفاظ كل منهم بخصائصه الذاتية تحقيقا لمتطلبات العرض من جهة اخرى.

اجل لقد تعامل الجميع مع نص جديد في نوعه (باستثناء سامي قفطان الذي مثل اولى ادواره في (الغرباء لا يشربون القهوة) للمخرج العزاوي ايضا، جديد في اجوائه، جديد في مواقفه المعقدة التي تتطلب استحضار قديرا لكل الامكانات السيميولوجية في تجسيد ردود الافعال. . ولقد لعب الممثلون ادوارهم باتقان وقدموا للمشاهدين صورة غنية بتفاصيلها لسكنة البانسيون الذين عاشوا ازمة ثقة املاها الموقف من ناحية وفرضتها طبيعة النظام الاجتماعي التكنوقراطي الذي لا يجد فيه الانسان خلاصا الا في الاستسلام لقوانينه التي تحتم تشبث الفرد بمصالحه وعدم الاهتمام بمشاكل وازمات الاخرين.

- لابد لنا ان ننوه بالجهد المثمر الذي بذله السيد صلاح حافظ في تصميمه للديكور الذي كان موحيا بالاجواء الانكليزية (او الاوربية عموما) ومكثفا بصورة جيدة جمعت ثلاثة اماكن وهي غرفة المكتبة والمطبخ والصالون في منظر واحد ثابت ومكشوف للمشاهد يمتاز بالواقعية الضرورية في العرض وكان جميلا ايضا حسن تنظيم الاكسسوار والاثاث واقتصارها على ما هو ضروري يتصل بالحدث وبحركة الممثلين. .

لقد ساعدت الانارة التي صممها كامل هاشم والموسيقى التي وضعها د. خالد ابراهيم على استكمال العرض لشروط نجاحه الفني بقدر ملموس جدير بالثناء.

الهوامش:

(١) جوليان سيمرنز (القصة البوليسية في الادب الانكليزي، ترجمة د. علي القاسمي، بغداد ١٩٨٤.

(٢) المصدر نفسه.

شفترز... دادائيا

■ لندن
صلاح فائق

افتتح في معرض التيت للفن الحديث بلندن، معرض خاص بأعمال الدادائي الالماني كورت شفترز. وقد ضم اكثر من مائة عمل مابين الرسم بالزيت، نحت، كولاج، وصوراً فوتغرافية عن انجازه الكولاجي الممكبير «النصب الكولاجي وهو عبارة عن عمود الصق عليه الفنان كل ما عثر عليه في الطرقات وضفاف الانهار وعربات القطار، من بطاقات وظروف ورسائل واغلفة مجلات، لفافات، احذية أسلاك، أقمشة، مظلات، خرائط، ملابس، قطع معدنية مهملة. . وكانت هذه المهملات تعتبر في الفترة الدادائية االاولى موادا اساسية في صنع لوحات فنية، دالة ومؤثرة في آن.

ولد كورت شفترز في مدينة هانوفر الالمانية عام ١٨٨٧ وكات في منطقة البحيرات الانكليزية، غرب انكلترا، عام ١٩٤٨، وكان قد انجز الكثير من الاعمال الفنية، مجموعات شعرية، قصص، مسرحيات، تصاميم معمارية واخرى دعائية للبضائع التجارية وشركاتها.

تأثر باتجاه كاندينسكي وفرانز مارك في الرسم والتشكيل، وكانت الحركة الدادائية في المانيا قد بدأت لتوها، فحاول الانضمام الى احد أجنحتها في برلين إلا ان طلبه رفض من قبل الدادائي هاوسمان، الذي لم يرتح، منذ اللحظة الاولى، الى وجه شفترز «البرجوازي».

وكانت الدادائية، بعد اعلانها من مقهى فلوبير في زيوريخ (٢٦ شباط ١٩١٦) قد إنشقت الى عدة مجموعات متفاوتة في اتجاهاتها السياسية، الأدبية، والفنية.

كان تريستان زارا، يانكو، ريختر، من ابرز مجموعة زيوريخ، بينما كان هاوسمان يدير مجموعة برلين، ومن مدينة كولون ظهر الدادائي يوهانز بارغيلد، يرافقه ماكس إرنست، بينما بقي شفترز وحده في هانوفر، فقرر تأسيس مركز الدادائي المستقل هناك. واختار لهذا الغرض بيته ليكون مكتب عمله، مقر مجلته «ميرز»، ومكاناً دائماً لعرض اعماله الدادائية، وبناء نصبه الكولاجي الأول.

مجلته «ميرز» كانت بداية هذا النشاط، وقد شارك عدد كبير من الدادائيين الالمان وفي بلدان اخرى في نشر مقالاتهم واعمالهم فيها، فاصبحت ملتقى الحركتين الدادائية الالمانية والبنائية الروسية، واستمرت من سنة ١٩٢٣ الى ١٩٣٢.

في هذا الوقت وفي غمرة هذه النشاطات، قرر شفترز البدء بمشروعه الكبير، والذي سماه، وعرف به فيما بعد تاريخ الحركة الدادائية، بعمود او بنصب ميرزبو. ويقوم هذا العمل على جمع مايمكن من اشياء مهملة، كان يلتقطها من الطرقات والازقة، وتعليقها حول نصب عمودي سرعان مابدأ يرتفع حتى وصل سقف غرفته، فاضطر الى ازاحة السقف مما ادى الى تخريب الغرفة الفوقية من البيت، وبدأ العمود يرتفع ايضاً، حاملاً اشياء جديدة، متنوعة إبتداءاً من المظلات، ملابس النساء آلآت الطابعة، دمى، أجزاء من المكائن، احذية وغيرها. ولم يكتف شفترز برفع نصبه الى إرتفاع غرفتين فقط بل وجد ان سقف الغرفة الثانية يعيق اتمام العمل، فأزاحه راعفاً هذا العمل النحتي الكولاجي الى الطابق الثالث من البيت. ثم لاحظ ان المساحة لاتكفي، فقرر ان يملأ جدران الغرف الثلاث أيضاً وانتهى في الاخير الى تحويل جانب من البيت الذي يحتوي على الغرف الثلاث، الى مايشبه قاعة عمودية مكتظة بالآلاف من الاشياء المعلقة حول النصب في الوسط وعلى جدران الغرف، ويبدو انه كان ينوي إزاحة سطح هذا الجانب من البيت ليتم العمل عموداً او ليبني طوابق اخرى لتحوي عمله التاريخي، الا ان هتلر قفز الى السلطة في تلك السنة، ١٩٣٢، فتوقف شفترز عن العمل في مشروعه الكبير، الذي استغرق طوال العشر سنوات. ونظراً للمضايقات التي كان يتعرض لها الفنانون والادباء في بداية السلطة النازية، فان الهجرة الى بلدان اخرى كانت الخيار الوحيد امامهم. ?هرب شفترز الى النرويج وبقي هناك حتى سنة ١٩٤٠، حيث هرب من هناك ولجأ الى بريطانيا، في هذه السنوات كانت زوجته مصرة على البناء في البيت للحفاظ على عمله الكولاجي، الا ان قصف المدن الالمانية مع بداية الحرب العالمية الثانية ادى الى تدمير مدينة هانوفر، حيث بيت شفترز، ومعه ذهب النصب التاريخي ضحية الحرائق التي عمت المدينة من جراء قصف طائرات الحلفاء.

خلال تلك السنوات العشر لم يقتصر نشاط شفترز على اقامة نصبه فقط، بل استمر في اصدار مجلته، سافر الى عدة بلدان في اوربا والتقى دادائين وسورياليين؛ وكتب قصيدته الشهيرة «سوناتا بدائية» وهي عبارة عن مجموعة أصوات موسيقية بنبرات مختلفة، كما نشر قصيدته، التي اشتهر بها، وعنوانها «آنا بلوم»، كما كتب قصصاً للاطفال ونشرها في المجلات والصحف المحلية، مواصلاً مساهماته الكتابية في المجلة البرلينية الطليعية Dersturm.

بعد استقراره في النرويج، قرب العاصمة اوسلو، بدأ العمل من جديد في بناء نصب كولاجي آخر في غرفته، استقر فيه عدة سنوات، وفجأة زحفت قوات هتلر واحتلت البلد، مما اضطره الى الهرب مرة اخرى، وهذه المرة الى بريطانيا، حيث تم توقيفه عاماً كاملاً نظراً لكونه مواطناً المانياً، إلا ان السلطات اطلقت سراحه بعدئذ فاتجه نحو انكلترا ليقضي بقية سنواته هناك وخلالها بدأ باقامة نصبه الكولاجي الثالث في مزرعة معزولة قرب مسكنه، بدعم مالي من متحف نيويورك. الا ان تدهور صحته منعه من اتمام النصب للمرة الاخيرة، فمات في بداية عام ١٩٤٨.

شفترز، في كل اعماله ونشاطه، يعكس انساناً مأخوذاً بالطفولة واجوائها. انه يلعب بالاشياء، بلا فكرة أو تنظيم مسبق، في الشعر كان أم في الرسم، للاشياء الجاهزة عنده قيمة متساوية، والبطاقة البريدية التي يعثر عليها في طريق ما، لها ميزة واهمية تساويان قصيدة مكتوبة أو مرسومة أو ممسوقة. للأشياء التي نهملها، نرميها جانباً، قيمة تشكيلية في مستوى اللون والخط. وهذا يعتمد في اي سياق نضعها فيه. . معاني الاشياء تتغير، تصبح أفضل حين نعيد الاهتمام بها، وبهذا المعنى فان رفض استخدام اي شيء، في مشهد ديكوري، في اللوحة، في الكولاج، في الكتابة، لايمكن تبريره، بل يتم عن بنية ذوقية محافظة. كل شيء ينبغي النظر فيه، بين حين وآخر، ومن هنا رفض الاقتناع بالقوانين المزعومة التي تتحكم بالعمل الابداعي، أو تكون شرطاً له. الشاعر، الفنان الكاتب، هذه اسماء لحقيقة واحدة: المبدع ساحر.

في معرض التيت في لندن، حيث تعرض الان اعمال شفترز، رأى منظمو المعرض ضرورة ان يستمع الزوار بعض قصائد شفترز بصوته. وطوال فترة العرض يومياً، ولمدة عشر ساعات، يسمعه الزائر وهو يلقي سوناتاه البدائية، وهي ليست قصيرة بالمعنى المعروف، إنها سلالم موسيقية متنوعة، أصوات، تتخيلها احياناً كنواح لأحد الرعاة وعربدة سكير في مقطع آخر وشجار وشتائم في ثالث وتكراراً مملاً لحركة قطار يختفي عن الانظار تدريجياً، واحياناً غناءاً صافياً من عاشق ينتظر حبيبته في حقل ما.

رغم اخفاقاته الدائمة في اتمام مشروعه الكولاجي الكبير، ورغم خصوماته مع دادائيين آخرين ومع تشرده من بلد الى آخر، فقد الكثير من اعماله وحرق البعض منها، الا ان ماحققه شفترز، كتابة وانجازاً تشكيلياً، يعتبر علامة في تاريخ الطلائع الفنية في النصف الاول من هذا القرن. اراد ان يكون دادائياً حقيقياً، بشكل منعزل، فصار. ولم يمر زمن طويل حتى اعترف له الجميع بريادته المستقلة في مجالات عدة، خصوصاً الشعر وفن الكولاج. ويأتي معرض متحف التيت ! ... جزءاً من هذا الاعتراف العام به كمبدع متميز.

يلماز كوني: سينما الاختيار الصعب

■ ترجمة واعداد: طاهر عبد مسلم

ها هي ذكرى المخرج السينمائي المبدع «يلمازكوني» تمّر في اوساط السينمائيين والمثقفين.. ذكرى يحضر فيها فن كوني الانسان والمبدع الذي نذر نفسه ليكون الضمير الصارخ والناطق بحقيقة الانسان في كفاحه اليومي المرير مع الحياة، فسيرة هذا الفنان هي في حقيقتها اكبر من الحيز الزمني المحدّد الذي عاشه واوسع من النتاج السينمائي الذي قدمه والذي لم تتح له ان يحقق كل طموحه فيه.. وهو الذي انتزع فرصته انتزاعاً وقدّم افلاماً خالدة نحتها في صخر مأساته الكبيرة التي ظلت ترافقه حتى وفاته في منفاه بباريس.. يلمازكوني هتف من اجل الانسان ولكنه لم يكن ضاجاً ولا صاخباً ولم تهلل له وسائل الدعاية ولم تلمّع صورته ولم تجعله في مكانه المناسب.. بل لم تمنحه ولو جزءاً يسيراً مما يستحقه من اهتمام وهو بالرغم من هذا الاختلال والاجحاف الذي لحق بفنه الا انه يتقبل ذلك ويصدم الادعياء بفن واقعي تتجلى فيه الطاقة الابداعية الكبيرة والقدرة على المخاطبة بلغة سينمائية ناضجة. ولم يكن السجن الذي افنى فيه جزءاً ليس بالقليل من حياته الا منطلقاً للحياة والحقيقة، وهما الخياران اللذان رافقاه منذ اول كلمة رفض قالها وشقي من اجلها ولاقى اعتى المصاعب في سبيلها ولكنه لم يستسلم، فهو كجان جينيه في ضنكه وسخطه وضغط الجدران والزنزانات المظلمة التي لم تمنعه عن رؤية الحقيقة الناصعة، فلقد كتب كوني اغلب سيناريوهات افلامه في السجن.. وحقّق لنفسه مكانة البطل الشعبي في نفوس مواطنيه باعتباره المعبر عن هواجسهم ورغباتهم وعناء ايامهم وهو لم ينشد من خلال اربعين فلماً الا الحقيقة فلم يدار مرارتها ولم يُخفها ولم يزوّقها بل اطلقها بكل مرارتها منذ فلمه «عروس الارض» - ١٩٦٨ - ثم فلمه «الامل» الذي جسّد فيه جزءاً من حياته وهو الفلم الذي سبّب له المتاعب والملاحقات والضغوط لحساسية الموضوع الذي طرحه.

لقد بدا يلمازكوني عبر افلامه متأثراً بالواقعية، وهو يُسبغ عليها مناخاً شعبياً ويجعل ابطاله يتنفسون هواء بيئاتهم الاصلية، فابطاله ليسوا مثاليين ولا خارقين ولا منتزعين من الاساطير، والحياة امامهم ليست من السهولة ابداً بحيث تجعل من الفلم وسيلة ترفيهية.

في فلمه «الذئاب الجائعة» يجسّد شخصية قاتل مأجور عبر بيئة مليئة بالتناقضات اذ تبرز مظاهر الاقطاع وضنك العيش الذي يعانيه صغار المزارعين، فيما نجده يستوحي من سنوات سجنه المريرة قصة فلم «الفقراء» - ١٩٧٤ - فيطرح قصة ثلاثة سجناء انهوا فترة سجنهم ليعودوا الى الحياة الاعتيادية فيما تعتمل في داخل كل منهم هواجس الحياة العسيرة التي تنتظرهم، غربتهم وظروفهم التي دفعت بهم الى المعتقل بسبب «الرفض» فهم لا يشعرون بالمسالمة مع انفسهم، انهم متوثّبون في دواخلهم يبحثون عن اجابة لاسئلتهم المريرة التي تتعلق بحقهم في الحياة.

لقد شارك كوني في مهرجان برلين عام ١٩٨٠ بفلمه «العدو» ونال عنه شهادة تقديرية خاصة وتداوله النقاد وكتبت عنه الصحافة كثيراً وصار الحديث عن هذا الفلم من الموضوعات الاثيرة التي تناولتها اوساط السينمائين والمثقفين فقد وجدوا في هذا الفلم تجربة تنتمي للعالم الثالث انتماءاً حقيقياً وتعبر بموضوعية عن تركيبة المجتمع التركي وعلاقاته السائدة واجواء الفولكلور والقيم والتقاليد التي تتألق وتنساب كما الطبيعة في انسيابها وتألقها عبر اجواء الزراعة والحصاد والصلات الاسرية البسيطة والعفوية التي طرحها كوني باسلوب متقن وبعيد عن المبالغة. اما فلمه الكبير «يول» او «الطريق» الذي نال عنه جائزة «السعفة الذهبية» في مهرجان كان لعام ١٩٨٢ وجائزة «السيزار» الفرنسية لعام ١٩٨٣، هذا الفلم اقرب الى القصيدة الشفافة التي تتهادى فيها الوقائع اليومية لقرية نائية يعاني ساكنيها من المطاردة والضغوط فهم إناس مجبولون على حب الطبيعة، يمنحونها عرقهم وجهدهم اليومي، إناس مسالمون جداً يمارسون حياتهم الظاهرية بهدوء ولكنهم في حقيقة الامر غرباء مع انفسهم بسبب الضغط والتعسف الذي يلاحقهم في كل لحظة من حياتهم على ايديْ الاقطاعيين والمتنفذين وهمجيتهم في تحطيم براءة الحياة وتهشيم الامل الذي يداعب مخيلة شباب القرية في حياة سعيدة. ان هذا الفلم هو فلم الرفض الحقيقي الذي قال فيه كوني الكلمة الفصل، قالها بملء فمه وسرد تاريخه المروع الذي لم تهدأ ثورته يوماً فظل اميناً لرسالته في الفن والحياة.

ان يلمازكوني المولود عام ١٩٣٧ في ولاية «ادنه» التركية امضى آخر السنوات من حياته في اوربا حيث استقبله النقاد واوساط المثقفين واهتمت الصحافة به بجدية فسلطت الضوء على فنه النبيل، وخلال هذه السنوات القليلة كان هاجسه هو السمو بفنه والتعريف به فلم يكن لينعم بعيش رخيّ هانيء بل كان يعمل بدأب ويكتب السيناريوهات فيما يعاني من وطأة المرض العضال حتى توفي في باريس في ايلول عام ١٩٨٤، وبذلك فقدت السينما واحداً من ابرز روادها في العالم الثالث وخسرت علماً بارزاً من اعلام الواقعية في السينما على ان فن يلمازكوني ومستواه المتميز هو فن يستحق العناية والتعصب والدراسة لانه فن من اجل الانسان ومن اجل الحياة اولاً واخيراً. ■■